

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA MÉDIATION DE L'ART ACTUEL DANS LES CENTRES D'ARTISTES
AUTOGÉRÉS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
ÈVE DORAIS

MAI 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

À l'automne 2003, le centre d'artistes *Skol* exposait le travail d'un ami. Les multiples polyèdres de bois qui composaient l'installation étaient chaque jour remaniés par l'artiste. Mais cela, il fallait le savoir, l'avoir appris. Il me semblait que le visiteur ignorant la manœuvre était dans l'impossibilité d'apprécier la pertinence de l'œuvre, qu'il lui manquait si non l'essentiel de la proposition, du moins une caractéristique de son actualité. Mais comment le visiteur pouvait-il connaître cette particularité de l'œuvre exposée ? Par des échanges verbaux avec le personnel du centre, avec l'artiste lui-même, avec d'autres visiteurs informés ou... par la lecture de notices d'accompagnement, de dépliants, de textes de démarche, de communiqués de presse, etc. Cette réalité fut, pour moi, le point de départ d'une longue réflexion qui trouve son aboutissement dans ce mémoire de maîtrise.

Je souhaite avertir le lecteur de la visée exploratoire de cette recherche qui s'intéresse à une pratique observée sur le terrain dans le champ de la mise en exposition de l'art actuel. Elle est à prendre non pas comme une démonstration de rhétorique par laquelle on tente de confirmer ses hypothèses de départ, mais comme un essai qui ouvre des pistes de recherche plutôt qu'il ne résout ou prescrit des marches à suivre.

Je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice de recherche, Jocelyne Lupien, pour ses judicieux conseils et Hugo Vassal, qui a su m'encourager et me supporter dans les moments les plus difficiles.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	2
RÉSUMÉ.....	6
INTRODUCTION	7
CHAPITRE I MÉDIATION ET ART ACTUEL.....	10
1.1 NOTIONS DE MÉDIATION	10
1.1.1 <i>Le concept de médiation</i>	12
1.1.2 <i>Sociologie de la médiation</i>	13
1.1.3 <i>Médiation sociale/ juridique</i>	16
1.1.4 <i>Médiation culturelle</i>	17
1.1.5 <i>Médiation et communication</i>	23
1.2 LA MÉDIATION DE L'ART CONTEMPORAIN	24
1.2.1 <i>Art contemporain ou art actuel ?</i>	25
1.2.3 <i>L'exposition/l'art exposé</i>	30
1.2.4 <i>L'écrit dans les expositions</i>	31
1.2.5 <i>Différents niveaux de médiation</i>	32
1.2.6 <i>L'art comme médiation ou la médiation artistique</i>	32
1.2.7 <i>Deux pôles : la médiation indirecte et la médiation proactive</i>	34
1.2.8 <i>Quelques enjeux</i>	36
CHAPITRE II LES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS	43
2.1 DIFFÉRENTES APPELLATIONS	45
2.2 CONTEXTE FAVORABLE À L'APPARITION DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS	46
2.2.1 <i>Facteurs politiques et économiques</i>	47
2.2.2 <i>Facteurs socioculturels</i>	49
2.2.3 <i>Facteurs esthétiques</i>	49
2.2.4 <i>Art parallèle</i>	50
2.3 DES INITIATIVES QUÉBÉCOISES	52
2.4 LE RÉSEAUTAGE GÉNÉRALISÉ	55
2.5 L'ÉTAT TRICÉPHALE	56
2.6 LE GROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC	57
2.7 DÉFINITIONS ACTUELLES DU CENTRE D'ARTISTES AUTOGÉRÉS.....	58
2.8 VERS LA CONSTITUTION DU CORPUS.....	60
2.8.1 <i>Articule</i>	61
2.8.2 <i>La Centrale Galerie Powerhouse</i>	62
2.8.3 <i>Le centre d'art et de diffusion Clark</i>	64

2.8.4	<i>Le centre d'exposition Circa</i>	64
2.8.5	<i>Le centre des arts actuels Skol</i>	66
2.8.6	<i>Dare-Dare, centre de diffusion multidisciplinaire de Montréal</i>	66
2.8.7	<i>Dazibao, centre de photographie actuelle</i>	68
2.8.8	<i>Diagonale, centre des arts et des fibres du Québec</i>	69
2.8.9	<i>Galerie B-312</i>	69
2.8.10	<i>Oboro</i>	70
2.8.11	<i>Optica, un centre d'art contemporain</i>	71
2.8.12	<i>Perte de signal</i>	72
2.8.14	<i>Vox, centre de l'image contemporaine</i>	73
2.9	SPÉCIFICITÉS DES CENTRES D'ARTISTES	73
2.9.1	<i>Les centres d'artistes et le marché</i>	75
2.9.2	<i>Autogestion</i>	75
2.9.3	<i>Le public des centres d'artistes</i>	77
2.10	LE CENTRE D'ARTISTES COMME MÉDIATION	78
	CHAPITRE III LA MÉDIATION DANS LES CENTRES D'ARTISTES	82
3.1	LES SERVICES DE MÉDIATION DANS LES CENTRES D'ARTISTES	83
3.1.1	<i>La médiation informelle proactive</i>	83
3.1.2	<i>La médiation culturelle proactive</i>	84
3.1.3	<i>Les écrits : médiation ou communication ?</i>	86
3.1.4	<i>Endotextes et exotextes</i>	87
3.1.5	<i>Les bibliothèques et documents à consulter sur place</i>	87
3.1.6	<i>Les sites internet</i>	88
3.2	ANALYSE D'UN CORPUS DE DOCUMENTS	89
3.2.1	<i>Problématiques d'analyse et méthode</i>	90
3.2.2	<i>Cueillette de documents</i>	91
3.2.3	<i>Caractéristiques des grilles d'analyse</i>	92
3.2.4	<i>Aspect des 38 documents</i>	92
3.2.5	<i>Attribution des images</i>	96
3.2.6	<i>Attribution des textes</i>	98
3.2.7	<i>Destinataires et lecteurs modèles</i>	99
3.2.8	<i>Trois registres de discours</i>	106
3.2.9	<i>Biographies d'artistes et démarches artistiques</i>	109
3.2.10	<i>Mise en intrigue et mise en énigme</i>	110
3.2.11	<i>L'autorité des artistes</i>	113
3.2.12	<i>Quelques fonctions</i>	115
	CONCLUSION	118

APPENDICE A

ORGANIGRAMME TYPE D'UN CENTRE D'ARTISTES AUTOGÉRÉ.....	123
---	------------

APPENDICE B

EMPLACEMENT DES CENTRES D'ARTISTES	124
---	------------

APPENDICE C

QUESTIONNAIRE SUR LES MÉDIATIONS DANS LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL. 126	
--	--

APPENDICE D

DOCUMENTS RECUEILLIS LORS DES PREMIÈRES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES PAR LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL À L'AUTOMNE 2004.....	129
--	------------

APPENDICE E

GRILLES D'ANALYSE	132
--------------------------------	------------

E.1 ASPECT DES DOUZE CARTONS RECUEILLIS LORS DES PREMIÈRES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES PAR LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL À L'AUTOMNE 2004	133
--	-----

E.2 ASPECT DES DOUZE COMMUNIQUÉS RECUEILLIS LORS DES PREMIÈRES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES PAR LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL À L'AUTOMNE 2004.....	135
---	-----

E.3 ASPECT DES QUATORZE AUTRES DOCUMENTS RECUEILLIS LORS DES PREMIÈRES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES PAR LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL À L'AUTOMNE 2004.....	137
---	-----

E.4 CONTENUS RÉFÉRENTIELS DES VINGT DEUX DOCUMENTS À TEXTE RECUEILLIS LORS DES PREMIÈRES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES PAR LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL À L'AUTOMNE 2004.....	139
---	-----

E.5 CARACTÉRISTIQUES DISCURSIVES DES VINGT DEUX DOCUMENTS À TEXTE RECUEILLIS LORS DES PREMIÈRES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES PAR LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL À L'AUTOMNE 2004.....	142
--	-----

E.6 MODALITÉS ET STRATÉGIES DISCURSIVES DES VINGT DEUX DOCUMENTS À TEXTE RECUEILLIS LORS DES PREMIÈRES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES PAR LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL À L'AUTOMNE 2004	145
--	-----

BIBLIOGRAPHIE	150
----------------------------	------------

REPRODUCTIONS DES VINGT DEUX DOCUMENTS À TEXTE RECUEILLIS LORS DES PREMIÈRES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES PAR LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL À L'AUTOMNE 2004	158
--	------------

RÉSUMÉ

Ce mémoire est le résultat d'une analyse des mécanismes de diffusion de l'art actuel. L'étude porte plus précisément sur un aspect de cette diffusion, soit sur la documentation produite en vue de la monstration des projets artistiques par un type d'institutions qui depuis plus de trente ans contribuent à l'effervescence de l'art actuel au Québec : les centres d'artistes. Si les centres d'artistes, organismes à but non lucratif majoritairement dirigés par des artistes, supportent les artistes dans leurs entreprises créatives, l'on se questionne ici sur les rapports qu'ils entretiennent avec les publics. Par une réflexion à teneur sociologique, muséologique et communicationnelle, l'on s'intéresse aux discours publics sur l'art actuel. C'est donc dans cet interstice, cette médiation, entre les oeuvres et les publics que se développe l'essentiel de la recherche menée dans ce mémoire.

Considérée sous plusieurs angles, la notion polysémique de médiation parcourt l'ensemble du mémoire et offre des pistes pour mieux comprendre les différents paramètres relatifs à notre sujet d'étude. Le mémoire expose l'étendue de la notion ainsi que les principaux enjeux de son application dans le champ de l'art contemporain. Il présente également l'historique et un aperçu de la situation actuelle des centres d'artistes et du système de l'art subventionné au Québec. Enfin, dans un but pragmatique, un corpus de trente huit imprimés produits par quatorze centres d'artistes de Montréal est analysé en fonction de paramètres relatifs à la matérialité et au contenu textuel.

À la lumière de cette recherche, nous constatons que, si les centres d'artistes entretiennent des liens étroits avec un public surtout composé d'étudiants en arts des collèges et des universités, ils s'adressent en priorité aux artistes et aux membres de la communauté artistique. Les fonctions des documents que ces centres produisent lors de la monstration des œuvres oscillent entre l'aide à l'interprétation par la présentation de la démarche des artistes et la promotion des artistes et des centres d'artistes.

centre d'artistes, art actuel, art contemporain, Québec, médiation, sociologie, communication.

INTRODUCTION

Les centres d'artistes, petites institutions gérées par des artistes, soutiennent activement depuis plus de trente ans l'art expérimental du Québec et du Canada. Toutefois, les études qui leurs sont consacrées sont plutôt rares, comme si ces lieux de production et de diffusion de l'art actuel étaient équivalents aux autres institutions diffusant l'art contemporain. Or, ils présentent des caractéristiques particulières. Cette recherche s'intéresse à l'art présenté dans les centres d'artistes, ainsi qu'aux modalités de monstration des œuvres qui s'y pratiquent. Nous avons choisi de ne pas aborder les objets d'art de front, car notre intérêt porte sur leur médiation. L'affirmation qui suit du sociologue Marcel Fournier exprime bien notre approche : « Afin de comprendre la signification des œuvres nous devons les oublier pour un moment, regarder à côté d'elles et avoir recours aux forces et aux conditions ordinaires de l'expérience qui ne sont habituellement pas considérées comme artistiques.¹ ». C'est donc dans l'étude de phénomènes intermédiaires, de médiations entre les œuvres et les publics, que cette recherche par ricochet traite d'art actuel.

Suite à une enquête portant sur les publications dans les centres d'artistes et après la tenue d'un colloque sur le sujet, en 2005, le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ) publiait *Tiré à part : trente ans de publication dans les centres d'artistes*². Cet ouvrage fait le point sur la situation de l'édition dans les centres d'artistes et formule des recommandations pour l'avenir des activités de publication dans ce secteur. Si le sujet est fort pertinent, on n'y traite malheureusement pas d'une autre activité d'écriture publique qui est à notre sens très importante : celle de la production d'une panoplie de documents, plus ou moins durables, plus ou moins riches d'informations, en accompagnement des expositions. Tous les cartons d'invitation, les communiqués de presse, les dépliants, les opuscules, les

¹ Léon Bernier et Isabelle Perreault, *L'artiste et l'œuvre à faire*, postface de Marcel Fournier, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), 1985, p. 501.

² RCAAQ, *Tiré à part : situer les pratiques d'édition des centres d'artistes / Off Printing : Situating Publishing Practices in Artists-run Centres*, actes de rencontre, Montréal, RCAAQ, 2005, 171 p.

affiches et autres journaux sont presque toujours distribués gratuitement dans ces espaces publics et cet état de fait devrait pourtant être considéré et analysé pour son incidence sur le milieu artistique et sur la réception des propositions artistiques actuelles. Certes, plusieurs historiens se sont déjà intéressés aux catalogues d'expositions et les muséologues s'intéressent aux documents dans les parcours d'exposition des musées, mais notre recherche veut se pencher sur la nature et les fonctions des communications et discours d'accompagnement de l'art actuel dans les centres d'artistes, sur ces petits supports, qui pour certains ne sont que « papiers-jetables-après-emploi³ ».

Nous convoquerons ici le concept migrateur de « médiation », ainsi que le qualifie Sylvie Lacerte⁴ qui, dans une thèse de doctorat riche pour notre analyse, emprunte notions et outils d'analyse aux sociologues, aux muséologues et aux méthodes d'analyse de discours (communication, linguistique). Ce mémoire vise donc dans un premier temps à mieux comprendre les principaux cadres théoriques de la polysémique notion de médiation. Il vise également à mieux comprendre la nature des centres d'artistes et des liens qu'ils entretiennent avec les publics, mais aussi, à y étudier l'art actuel en se penchant sur les premières communications, les premiers discours autour des expositions souvent inédites présentées dans les centres d'artistes, et cela, dans le but de souligner l'importance de ces discours d'accompagnement dans le système de l'art subventionné des centres d'artistes.

Le premier chapitre du mémoire se présente comme une large réflexion sur quelques unes des multiples acceptions de la notion de médiation et sur la « discipline » muséologique de la médiation culturelle, afin de décrire les principales problématiques relatives à la médiation de l'art contemporain. Au passage, le sens du syntagme « art contemporain » est exploré et comparé à une autre expression utilisée par les gens oeuvrant au sein des centres d'artistes, celle d'« art actuel ». Le premier chapitre culmine sur une présentation des principaux enjeux relatifs à la médiation de l'art contemporain ou actuel, des pratiques autour des expositions situées entre la production des œuvres et leur réception par les publics.

³ Nycole Paquin, « Le catalogue d'exposition de sculptures : fraction et fiction » in *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement*, sous la dir. de Francine Couture, Montréal, Le Centre de Diffusion 3D, 2003, p. 176.

⁴ Sylvie Lacerte, « La médiation de l'art contemporain », thèse de doctorat en Études et pratiques des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2004.

Le deuxième chapitre de ce mémoire se consacre aux centres d'artistes. Il en retrace l'historique, rappelle les circonstances de leur création, expose les principales problématiques, voire paradoxes, auxquels ils ont du faire face. C'est là également que les mandats et particularités des quatorze centres d'artistes de Montréal retenus par l'étude sont brièvement décrits.

Le dernier chapitre permet quant à lui de rendre opératoire les problématiques relatives à la médiation de l'art contemporain ou actuel en les confrontant aux objets d'un corpus d'imprimés produits par quatorze centres d'artistes de Montréal. Dans le but de mieux comprendre leurs pratiques générales de médiation, nous avons soumis un questionnaire aux responsables des centres d'artistes étudiés. Par conséquent, ce chapitre débute par une brève présentation des services de « médiation culturelle » offerts par ces centres d'artistes. Il se poursuit par l'analyse d'un corpus de trente huit documents de divers types recueillis à l'automne 2004 (cartons d'invitation, dépliants, communiqués de presse, opuscules, etc) et se termine par l'analyse des contenus discursifs des vingt deux documents qui offrent un minimum de texte continu. La méthode d'analyse à laquelle nous avons recours à cette fin a été élaborée à partir de l'observation des documents et de l'adaptation de concepts de base en analyse de discours, en sémiologie et en linguistique.

CHAPITRE I

MÉDIATION ET ART ACTUEL

1.1 Notions de médiation

Le terme *médiation* est si ouvert et si simple à la fois qu'il semblerait que les théoriciens (sociologues, philosophes, théoriciens, muséologues, etc) l'adaptent à la subtilité et à la complexité de leurs entreprises intellectuelles. Si certains émettent des doutes sur les bien-fondés de la notion, pour d'autres il s'agit d'un véritable concept, d'une représentation mentale à portée générale et à potentiel opératoire dans différents domaines d'étude. Compte tenu de la diversité des acceptions et des usages de la notion, nous ne prétendons pas ici à une quelconque exhaustivité ; notre ambition est simplement de mieux comprendre cette diversité sémantique du concept de « médiation ». Ce premier chapitre se divise en deux grandes sections dont la première n'a pas pour objectif la présentation d'une histoire du concept de médiation – un projet trop ambitieux – ni l'établissement d'une typologie des médiations, puisque cela a déjà été fait pas d'autres avant nous⁵, mais vise à montrer la richesse du concept de médiation ainsi qu'à présenter quelques usages théoriques pertinents pour notre étude. Il sera donc question du concept de médiation, de sociologie de la médiation, de médiation sociale et de médiation culturelle. Il nous semble important de présenter quelques idées autour de la notion de médiation car, tel un concept migrateur, pour employer à nouveau l'expression de Sylvie Lacerte, celle-ci nous servira tout au long du mémoire à parfaire notre compréhension du phénomène à l'étude, soit les documents écrits accompagnant les exposition présentées dans les centres d'artistes de Montréal. Quant à la deuxième partie de ce chapitre, elle se rapproche davantage de notre intérêt car nous y traiterons des approches en médiation de l'art contemporain et des principaux enjeux qui nous sont apparus au terme

⁵ À l'exemple du mémoire de maîtrise de Delphine Bonnardot intitulé « Le rôle de la médiation culturelle dans la perception de l'art chez les adolescents : études de cas au Musée d'art contemporain de Montréal », UQAM, 2003.

de nos lectures. Ce premier chapitre sera de plus l'occasion de considérer le sens des syntagmes « art contemporain » et « art actuel ».

Plusieurs auteurs s'accordent sur le fait que depuis les années quatre-vingt-dix, il y a prolifération de l'utilisation du mot *médiation* dans les différents domaines des sciences sociales et humaines. Ce phénomène serait même en expansion. Le premier chapitre de l'ouvrage de Six et Mussaud ouvre sur une spéculation, certes farfelue, mais qui montre l'importance du phénomène et la difficulté de fixer le sens de ce mot :

Quand dans mille ans, en l'an 3000, des historiens étudieront la fin du XX^e siècle [...], ils repéreront, on n'en peut douter, qu'un mot a envahi tout particulièrement les dix années que nous venons de vivre [...]. Un mot mis littéralement à toutes les sauces, devenu magique sous nos yeux : médiation.⁶

Comme il n'est pas sérieux de formuler des considérations sans tenir compte des données élémentaires, commençons par une définition littérale du terme de « médiation ». Le terme vient du bas latin : « [...] *mediatio* (de *mediare*), qui signifie « s'interposer » ou « diviser », ou de *medius* – milieu [...].⁷ ». Si, dans son sens le plus primaire la médiation désigne simplement ce qui est entre deux termes, alors presque toutes choses tôt ou tard risquent de se retrouver dans cette situation. Une telle définition ne rend pas compte du potentiel de la notion. On comprends alors pourquoi certains auteurs n'hésitent pas à nous mettre en garde contre la vacuité de la notion : « Le mot « médiation » est employé de façon superficielle et floue et souffre d'une « surcharge sémantique »⁸ ». Quant à Jean Caune, un philosophe de la culture et des communications, sans rejeter l'importance du phénomène, il exprime également des réserves :

Il est des mots susceptibles de révéler les thèmes sensibles d'une époque et qui, après avoir juxtaposé et sédimenté les significations, finissent par faire écran et masquer les problématiques sous-jacentes.

⁶ Jean-François Six et Véronique Mussaud, *Médiation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p 13.

⁷ Vincent de Briant et Yves Palau, *La médiation : définition, pratiques et perspectives*, Paris, F. Nathan, 1999, p. 41.

⁸ Jean-François Six et Véronique Mussaud, *Médiation*, préface de Raymond Barre et de Michel Rocard, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p 7.

Hier [...] les mots de progrès, de développement, d'animation résonnaient avec les aspirations d'une société engagée dans l'industrialisation et l'urbanisation. [...]

Aujourd'hui, l'usage indifférencié de la notion de médiation vaut comme un symptôme d'une société qui craint de reconnaître les conflits, recherche les espaces du dialogue et du consensus et, enfin aspire à renouer le tissu social déchiré [...].⁹

C'est donc dire que l'utilisation abusive de la notion de médiation a un sens ; elle nous renseigne sur notre société. Enfin, aucune signification unique ne permet d'englober la multiplicité de sens qu'on lui octroie, ce n'est que par la réflexion des auteurs qui en usent que la notion prend sens. C'est pourquoi nous avons choisi de présenter les idées de certains de ces auteurs.

1.1.1 Le concept de médiation

Pour Jean-Jacques Gleizal, professeur de la faculté de droit de l'université de Grenoble, mais également collectionneur d'art contemporain, la notion de médiation est promue au rang de concept, c'est-à-dire, d'instrument de pensée :

Le concept de médiation aurait pour particularité d'avoir un caractère général. Il introduirait de la fluidité dans le fonctionnement de la société, c'est-à-dire entre les différentes activités sociales. D'ici à ce qu'on le considère comme étant un des grands concepts des sciences sociales, il n'y a qu'un pas que nous serions prêts à franchir.¹⁰

Pour Jean-Jacques Gleizal, le concept de médiation permet non seulement de penser les liens entre l'art et la société, mais également les relations entre les différentes disciplines. Il agit comme opérateur théorique et permet de faire le lien entre l'esthétique, ce qui se joue dans l'art lui-même, et les sciences sociales. Il permet des croisements, des mélanges disciplinaires. Les disciplines ne sont plus isolées, mais se combinent. C'est ainsi que le droit peut surgir dans l'art et l'art dans le droit. Loin de tout idéal de pureté et d'autonomie disciplinaire, les disciplines s'altèrent, s'interpénètrent : « la médiation devient la base d'une méthode qui rend compte de l'hybridation de l'art et de la société et qui offre les moyens

⁹ Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Presses Universitaires de Grenoble, 1999, p. 11 et 12.

¹⁰ Jean-Jacques Gleizal, *L'art et le politique : essai sur la médiation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 208.

d'analyser cette complexité [...].¹¹ ». Retenons que le concept de médiation dans cette optique s'apparente en quelque sorte à celui d'interdisciplinarité dans le sens d'échange et de l'établissement de ponts entre les disciplines.

En parallèle à cette acception interdisciplinaire, selon d'autres auteurs, la notion conceptuelle de médiation prendrait sa source dans la Grèce Antique comme théorie de la représentation¹². Le monde ne serait pas accessible directement, mais seulement par l'entremise de nombreux intermédiaires : même le langage serait une médiation. Jean Davallon nous dit que le concept de médiation réfère à une tradition philosophique hégélienne, aux usages de Cassirer ou de Ricoeur¹³. À ces acceptions, il faut peut-être ajouter celle de la médiation religieuse, par laquelle une personne fait passer des éléments de ce qui est considéré comme divin, ou appartenant à l'au-delà, vers le monde des êtres mortels. Ces références conceptuelles dépassent largement notre ambition, et c'est pourquoi nous nous arrêterons ici. Retenons toutefois que les considérations théoriques de Jean-Jacques Gleizal ouvrent une brèche sur la médiation de l'art contemporain et nous offre les moyens de réfléchir aux institutions artistiques, sujet de la deuxième partie de ce mémoire.

1.1.2 Sociologie de la médiation

Une donnée ajoute à l'ambiguïté des significations de la notion de médiation : il ne faut pas confondre la notion de médiation avec le phénomène des médiateurs. Le mot « médiateur » réfère à des réalités pragmatiques et s'éloigne des acceptions conceptuelles de la médiation. Lorsque l'on parle de médiateurs, on parle d'intermédiaires, de réalité entre deux termes : de personnes, de choses, d'institutions, de représentations du monde. S'il est vrai que presque toutes les formes de sociologie de l'art s'intéressent aux intermédiaires, aux personnes influentes dans les milieux artistiques, la notion de médiation ouvre de surcroît sur une approche qui, quant à elle, tend à dépasser les études des comportements, des rôles, voire

¹¹ *Ibid.*, p.15.

¹² Vincent de Briant et Yves Palau, *La médiation : définition, pratiques et perspectives*, Paris, F. Nathan, 1999, p. 40.

¹³ Sur la question de l'emploi philosophique de ce terme, Davallon nous renvoie à l'ouvrage de Franco Crespi, *Médiation symbolique et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1983. Jean Davallon, « Réflexion sur la notion de médiation muséale » in *L'art contemporain et son exposition (I)*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 42.

des valeurs de ces intermédiaires ; elle ouvre sur une conception en réseautique des intermédiaires et reconnaît l'action des intermédiaires dans la construction des productions sociales et de leur diffusion.

Pour Bruno Latour, anthropologue des sciences et de la technique, les médiateurs ne sont pas de simples intermédiaires qui auraient pour seule fonction de transmettre, mais « [...] des acteurs dotés de la capacité de traduire ce qu'ils transportent, de le redéfinir, de le redéployer, de le trahir aussi.¹⁴ ». Le médiateur est donc un agent traducteur, c'est-à-dire qu'il transforme toujours le contenu à véhiculer. Il agit dans la chaîne qui constitue les éléments de la société, il procède à une forme « d'alchimie », pour employer le vocabulaire de Gleizal, des termes entre lesquels il se tient. Et ce médiateur n'est pas nécessairement une personne humaine, il peut être une machine, une théorie, une technologie, etc. Antoine Hennion, dans son ouvrage intitulé *La passion musicale*¹⁵, insiste également sur la dimension active des intermédiaires dans la constitution des phénomènes sociaux.

Mais jusque dans ses ambiguïtés, le concept [de médiation] est avantageux. Il opère une promotion théorique de l'intermédiaire, en lui ôtant l'« inter- » qui en fait un être second par rapport aux réalités entre lesquelles il se place ; en lui collant le suffixe « - tion » de l'action, il insiste sur le caractère premier de ce qui fait apparaître sur ce qui apparaît. L'intermédiaire est entre deux mondes [...] les mondes en question n'ont pas besoin de lui pour exister [...]. La médiation évoque une autre espèce de rapports. Les mondes ne sont pas donnés avec leurs lois. Il n'y a que des relations stratégiques, qui définissent dans le même temps les termes de la relation et ses modalités. À l'extrémité d'une médiation n'apparaît pas un monde autonome, mais une autre médiation. Leurs relations composent un réseau [...].¹⁶

Il n'y a donc pas d'explications causales ontologiques des phénomènes sociaux, y compris des œuvres d'art. Toutes les médiations contribuent à l'existence des œuvres, tant au niveau de la production qu'au niveau de la diffusion. Les œuvres d'art sont imbriquées dans un réseau par lesquelles elles existent. Chaque intermédiaire, ou médiateur, agit et enclenche le processus de transformation de la chaîne. Il n'y a pas de cause première, mais une suite de réactions.

¹⁴ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, Édition La Découverte & Syros, 1997, p. 111.

¹⁵ Antoine Hennion, *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, 406 p.

¹⁶ *Ibid.*, p. 223-224.

Par l'étude des chaînes d'événements, des phénomènes, des médiations qui sont en cause dans les productions artistiques et leur diffusion, l'ouvrage d'Hennion, *La passion musicale*, propose une véritable méthode sociologique de la médiation : « [...] notre démarche suit un mouvement de renversement des causes : moins s'intéresser aux réalités installées qu'à l'installation des réalités.¹⁷ ». Un extrait d'article que cet auteur a publié dans la revue *Sociologie et sociétés* résume bien son approche de la sociologie de la médiation :

Parler de médiation c'est dire que, à partir de ces moyens mis en œuvre autour des œuvres, il s'agit bien de quelque chose qui « se passe » ; c'est un passage, cela ne laisse pas comme avant, ce dont il est question est un événement, irréductible à ses origines et à ses déterminants autant qu'à ses effets. Comprendre l'œuvre d'art [...], ce n'est pas se pâmer devant le génie créateur en pensant simplement que l'art tombe du ciel, c'est au contraire, dans le fil de la leçon de la sociologie critique, reprendre l'œuvre au sens étymologique du mot, comme travail, dans le détail des gestes, des corps, des habitudes, des matières, des espaces, des langages, des institutions qu'elle nécessite : en même temps, c'est reconnaître le moment de l'œuvre et celui de sa dégustation dans ce qu'ils ont de spécifique et d'irréversible [...].¹⁸

Ajoutons que l'approche sociologique de la médiation contourne le problème de l'objet pour mieux s'intéresser aux zones de transport, de médiation, toujours actives, qui transforment les objets et les perceptions qu'on en a. Dans cette optique, en contournant le problème de la nature des œuvres d'art, en s'intéressant aux documents qui accompagnent les expositions présentées dans les centres d'artistes – qui sont elles-mêmes des complexes de médiation – notre étude se situe dans le rayon de la sociologie de la médiation. Peut-être ce choix méthodologique est-il motivé par l'envie de préserver ce qui relève de l'art lui-même, dimension s'il s'en trouve, indicible. En étudiant les intermédiaires, les chercheurs « [...] déplacent l'analyse d'une interrogation sur l'art « lui-même » (qu'il s'agisse de le glorifier ou de le renverser) à la restitution des moyens qui le compose et le font résister, empêchant qu'on puisse le faire et le défaire à son gré.¹⁹ ». Il faut entendre « faire résister » comme « faire exister » avec une emphase sur le processus actif. La médiation dans ce sens est une méthode qui ne cherche pas à sonder les œuvres d'art, mais un pan de leur « résistance », de ce qui les fait exister. Dans cette approche sociologique, la médiation ne désigne pas un

¹⁷ *Ibid.*, p. 224.

¹⁸ Antoine Hennion, « CyberMed » in *Sociologie et sociétés*, Vol. 32, n°2, 2000, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*

concept opératoire pour penser les liens entre les disciplines (Gleizal), mais une manière de penser le processus par lequel les acteurs, médiateurs humains et non humains d'un secteur donné, exercent une action sur le dit secteur²⁰. Il s'agit là d'une méthode pour penser les rôles des médiations sur les productions culturelles et les perceptions qu'on l'on s'en fait.

En plus d'être compris différemment par les auteurs (philosophes, juristes, sociologues, etc.), le mot « médiation » est souvent juxtaposé à des qualificatifs qui en modulent le sens. Si on ne retrouve que rarement le terme isolé, sans complément, en revanche, on n'hésite pas à écrire sur la médiation politique, la médiation sociale, la médiation religieuse, la médiation muséale, la médiation scientifique, la médiation culturelle, la médiation artistique, la médiation esthétique, la médiation de l'art contemporain. La liste est infinie. Retenons que le concept de médiation permet de penser les liens entre les phénomènes sociaux : l'art, les institutions, les sciences, les cultures...que la notion de médiation désigne également une théorie sociale qui permet de penser l'action des médiateurs techniques et humains.

1.1.3 Médiation sociale/ juridique

Considérons maintenant un usage plus empirique, et donc moins théorique de la médiation. Même si selon les auteurs la médiation sociale est un domaine complexe, avec ses approches et ses idéaux, on peut toutefois rassembler sous ce dénominateur les interventions qui concernent le processus suivant :

[...] l'action de mettre en relation, par un tiers appelé « médiateur », deux personnes physiques ou morales appelées « médiées », sur la base de règles et de moyens librement acceptés par elles, en vue soit de la prévention d'un différend ou de sa résolution, soit de l'établissement ou du rétablissement d'une relation sociale.²¹

Si pour certains auteurs la médiation sociale n'a pas nécessairement pour objectif le règlement de litige – car elle peut trouver sa raison d'être dans le simple fait de mettre en

²⁰ Régis Debray se référant aux études de Marshall McLuhan nous fait comprendre que les techniques d'écriture et la découverte de l'imprimerie sont d'excellents exemples de médiateurs non humains, de technologies qui agissent sur les différents secteurs de la société, et enfin, sur nos représentations. « La dynamique du support » in *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, p. 264-310.

²¹ Vincent de Briant et Yves Palau, *La médiation : définition, pratiques et perspectives*, Paris, F. Nathan, 1999, p. 11.

relation – il s'agit tout de même d'une définition qui nous permet de désigner des phénomènes spécifiques. Nous sommes visiblement en présence d'un autre usage du terme de médiation ; il ne s'agit plus d'un concept permettant de penser les éléments du social comme des vases communicants, dans une lunette théorique ouverte aux altérités, ni d'une approche en sociologie pour penser l'action des intermédiaires, mais d'un phénomène où des personnes humaines représentent d'autres personnes et agissent comme liants et/ou réparateurs de conflits sur d'autres groupes de personnes. La médiation, dans cette acception, est un mécanisme de régulation sociale, une alternative aux recours juridiques traditionnels : une « [...] mise en relation d'un individu et d'un autre, des uns et des autres, avec pour seule motivation la recherche du bien commun. Elle suppose donc une volonté politique et elle crée des liens nouveaux de type politique.²² ». Si la notion de médiation sociale est politique, elle est également communicationnelle, car c'est par la parole qu'on tente de mettre en relation les groupes sociaux en litige. Il y a là une correspondance avec les approches en médiation culturelle dans le champ de la muséologie dont nous traiterons au point suivant.

1.1.4 Médiation culturelle

Comme nous l'avons déjà mentionné, on ne trouve que rarement le terme de médiation seul, sans complément. Nous souhaitons traiter ici de ce que les auteurs appellent la médiation culturelle. Ce n'est pas parce qu'un qualificatif a été ajouté au terme de médiation, que la polysémie de ce nouveau syntagme est écartée. Au contraire, le mot *culture* est loin d'être dépourvu d'ambiguïté²³. Bref, la médiation culturelle est une expression qu'il n'est pas plus simple de circonscrire que le concept de médiation. Considérons tout de même quelques approches de ce concept qui nous seront utiles pour notre étude des centres d'artistes de Montréal.

²² Jean-François Six et Véronique Mussaud, *Médiation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 10.

²³ Jean Caune parle du mot « culture » comme d'un mot piège, d'une fausse évidence. *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*, Presses Universitaires de Grenoble, 1999, p. 118.

Un article de Dufrêne et Gellereau²⁴ questionne la possibilité d'entrevoir la médiation culturelle comme une discipline²⁵. Selon ces auteures, la médiation culturelle serait une méthodologie, une lunette théorique pour étudier les productions sociales telles les œuvres d'art, la communication, la littérature, etc. Cette approche résulterait d'un couplage des recherches et des méthodologies issues des approches sociologiques en *cultural studies*²⁶, des théories esthétiques et des sciences de la communication. Dufrêne et Gellereau nous rappellent encore que les *cultural studies* « [...] prenant leurs sources dans les études littéraires, dégagent une conception anthropologique de la culture, considérant la littérature et l'art comme une part de la communication sociale.²⁷ ». À cet égard, la médiation culturelle constitue une approche pour étudier les productions sociales (communications, œuvres d'art, croyances, rituels) des sociétés dont les membres sont tenus ensemble par la communication, et, en tant que discipline, la médiation culturelle aurait donc originellement été définie par le courant anglo-saxon des *cultural studies*.

L'analyse des interactions entre les œuvres et leur public, soit le contexte de réception, nous disent Dufrêne et Gellereau, est au cœur des études en médiation culturelle. La sociologie critique française représentée par Pierre Bourdieu²⁸ et la sociologie de Howard S.

²⁴ Dans cet article les auteurs tentent de présenter les problématiques reliées à la médiation culturelle dans le champ de la communication. Bernadette Dufrêne et Michèle Gellereau, « La médiation culturelle, métaphore ou concept ? Propositions de repères » in *Émergences et continuité dans les recherches en information et communication*, actes du XII^e Congrès national des sciences de l'information et de la communication, UNESCO, Paris, 2001, p. 233-240.

²⁵ Par discipline, *Le Petit Robert 2002* nous dit qu'il s'agit d'une branche de la connaissance, des études, d'un domaine, d'une matière, voire d'une science.

²⁶ Les approches réunies sous ce syntagme sont apparues en Angleterre dans les années soixante. Le centre de recherche de Birmingham (CCCS) fut créé en 1964 et regroupait des chercheurs en littérature. Dans son ouvrage fondateur paru en 1957, *The Uses of Literacy: Aspects of Working-class Life, with Special References to Publications and entertainments*, Richard Hoggart, qui fut le premier directeur du CCCS, s'intéressait aux habitudes de consommation culturelles des ouvriers. Un certain nombre de préjugés furent démantelés par son étude, entre autre, l'idée que les travailleurs industriels, sans éducation et sans reconnaissance sociale, sont également privés de tout sens critique et par conséquent sans résistance face aux stimulations culturelles et commerciales. Son étude démontrait que les ouvriers développent leur propre modalité de résistance. En fait, la particularité de ce courant réside dans le fait que l'on s'intéressait à la réception culturelle chez les gens des classes sociales modestes jusqu'alors ignorés par les grandes études. Une des idées fondatrices de ce courant est que l'on peut abstraire de la culture les dynamiques de pouvoir qui régissent les classes sociales : la culture est dans la société. Armand et Michèle Mattelart, *Histoire des théories de la communication*, Nouv. Éd., Paris : La Découverte, 2002, p. 59.

²⁷ Bernadette Dufrêne et Michèle Gellereau, « La médiation culturelle, métaphore ou concept ? Propositions de repères » in *Émergences et continuité dans les recherches en information et communication*, actes du XII^e Congrès national des sciences de l'information et de la communication, UNESCO, Paris, 2001, p. 243.

²⁸ Une étude parue en 1969 rendait publique les enquêtes de Pierre Bourdieu sur les publics des musées en France. On y constatait l'inégalité des chances d'accéder à la culture et l'importance de la scolarisation dans la

Becker ont également joué un rôle décisif dans la recherche en médiation culturelle. Howard S. Becker, un américain de l'école de Chicago, dans son ouvrage, *Les mondes de l'art*²⁹, montre comment les conventions que partagent des groupes sociaux sont à la base des mondes de l'art, c'est-à-dire des manières de faire comme de recevoir les œuvres³⁰. Les conventions maintiennent les liens entre les personnes, occasionnant la formation de réseaux de coopération. S'éloignant d'une sociologie critique qui se concentre sur le dévoilement des vices cachés des acteurs et des intermédiaires de l'art³¹, la sociologie de Becker se concentre sur les échanges, les coopérations, les collaborations entre les personnes. Nous reviendrons sur cette question des conventions, car notre étude des documents qui accompagnent les présentations artistiques dans les centres d'artistes de Montréal permettra, dans la troisième partie de ce mémoire, de voir apparaître certaines conventions partagées par les acteurs du réseau de diffusion de l'art actuel au Québec.

Si la médiation culturelle est une discipline, elle peut également devenir un outil pour penser les liens entre les productions sociales et les individus, les sujets dans leur construction identitaire et la formation de leur sociabilité. Bernard Lamizet, philosophe et théoricien des sciences sociales et humaines, utilise non pas le concept isolé de médiation, mais le syntagme conceptuel de « médiation culturelle ». Pour Lamizet, la médiation culturelle est le phénomène de l'articulation de l'individuel et du collectif rendu visible par des manifestations d'ordre culturel : « La médiation représente l'impératif social majeur de la dialectique entre le singulier et le collectif, et de sa représentation dans des formes symboliques.³² ». Les institutions telles que la police, le droit, l'université, mais aussi le théâtre, la littérature et toutes les autres formes de représentations culturelles sont des instances de médiation culturelle : elles mettent en relation des sujets entre eux, qui se constituent en tant que sujet par la reconnaissance de l'autre dans ces formes sociales. La

fréquentation des musées. *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

²⁹ Paru en 1982 en version originale américaine, traduit en français et édité par Flammarion en 1988.

³⁰ Becker nous fait comprendre que les nombreux étudiants en art, dont peu seront artistes, deviennent tout de même un public on ne peut plus compréhensif et indulgent à qui on peut montrer des productions innovantes. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 76.

³¹ La sociologie de Bourdieu considère le principe de la distinction comme fondamentale pour expliquer les actions des personnes. D'ailleurs sa notion de champ réfère à l'idée de champ de bataille et de lutte.

³² Bernard Lamizet, *La médiation culturelle*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 9.

notion de médiation culturelle permet de désigner les processus et les lieux ou secteurs culturels où le sujet rencontre un collectif par les formes de représentations.

Les problématiques relatives à la médiation culturelle telle que traitée par Lamizet, sont complexes et nous ne prétendons pas en saisir toute la complexité. Nous trouvons cependant intéressant de mettre en relation la question des institutions et celle des représentations collectives avec la notion de médiation. Cela nous mène à des considérations sur la notion d'espace public et de communication. Dans son livre *Les lieux de la communication*, Lamizet nous éclaire sur le fait que dans le champ de la communication, certains espaces sociaux se sont imposés dans l'histoire comme des lieux de médiation.

On peut relever, en particulier, trois types de lieux qui, dans le champ social, constituent des lieux de médiation et de communication sociale. C'est le cas des espaces de conflits et de concurrence [...]. Le deuxième type d'espace public est l'espace du pouvoir, le lieu dans lequel s'exerce le pouvoir politique et institutionnel [...]. Enfin, le troisième type d'espace public, sans doute tout aussi originel que les deux autres, est l'espace de la représentation, l'espace du théâtre, l'espace du jeu social, dans lequel la communauté se donne en spectacle à elle-même.³³

Lorsque des personnages sont représentés ensemble sur une scène, on ne pourrait nier qu'ils sont bien là en petite société donnant une forme de représentation collective. Par les personnages (des représentations de sujets) s'effectuent une forme de médiation : ces personnages agissent dans un espace intermédiaire d'où peut survenir l'altérité, la médiation entre l'individu spectateur et le collectif représenté auquel il s'identifie. De plus, la co-présence des différents individus dans l'espace de la représentation, permet une autre forme de médiation culturelle. C'est certainement le même processus qui se produit dans n'importe quelles autres formes de représentations culturelles. Toute proposition artistique offre alors une forme de collectivité, ne serait-ce que par le fait que les œuvres sont exposées, montrées et offertes à la sensibilité, à la cognition et à la réceptivité du public dans un espace public de communication.

³³ Bernard Lamizet, *Les lieux de la communication*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1992, p. 185-186.

Dufrène et Gellereau nous éclairent encore davantage sur la « discipline » de la « médiation culturelle » lorsqu'elles nous présentent deux métaphores, celles du passage et celle du lien. En médiation culturelle, il y aurait donc les approches qui se revendiquent de la métaphore du lien et celles qui se revendiquent de la métaphore du passage.

Lorsqu'il est question du lien social en médiation culturelle c'est pour signifier le refus des ségrégations hiérarchiques entre les cultures (haute culture, culture populaire, groupes ethniques, sous culture) et pour dire que la diffusion des éléments de ces cultures peut abolir la fracture sociale entre les cultures. La métaphore du lien social permet donc de croire à la restauration du lien entre les cultures par des politiques culturelles ouvertes à la diversité. Nous reviendrons sur cette dimension dans la section suivante lorsque nous traiterons des enjeux de la médiation de l'art contemporain.

En plus de se définir dans le champs des sciences sociales et humaines comme une instance de l'articulation du singulier et du collectif, la médiation culturelle se définit dans le champ de la muséologie³⁴, cette discipline relativement nouvelle qui étudie les problématiques des institutions muséales. Dans cette acception, la médiation culturelle désigne généralement les secteurs de la transmission et de la passation de la culture aux publics. Elisabeth Caillet la définit simplement comme « l'ensemble des activités tournées vers les publics des musées³⁵ », soit les moyens mis en place pour développer les publics, pour diffuser les produits culturels, pour faire passer les productions culturelles dans l'espace public. C'est une approche qui « [...] inscrit la médiation moins dans une réflexion de type sciences sociales que de type sciences de l'éducation ; par passage il faut entendre

³⁴ Pour Jean Davallon, le syntagme « médiation muséale » semble plus juste pour désigner ce phénomène de la passation de la culture qui s'effectue au sein des musées. « Réflexion sur la notion de médiation muséale » in *L'art contemporain et son exposition (1)*, Paris, L'Harmattan, 2002. Aussi, Sylvie Octobre dans son article « Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : au sujet de quelques paradoxes de la médiation de l'art contemporain », in *Publics et musées*, n°14, (juillet-décembre), 1998, p.89, parle de médiation muséale de l'art contemporain. Même si l'appellation est signifiante, nous hésitons à l'adopter compte tenu de l'exclusion qu'elle insinue à propos des autres lieux où la médiation de l'art peut se pratiquer, celle des espaces qui ne relèvent pas des musées en tant que tel (galeries, centres d'artistes, etc).

³⁵ Elisabeth Caillet, « Avant-propos » in *À l'approche du musée : la médiation culturelle*, Presses Universitaires de Lyon, 1995.

essentiellement une méthode de diffusion de la culture qui refuse à la fois le didactisme et l'immersion [...]»³⁶.

Pour compliquer encore un peu les choses, pour certains auteurs, l'emploi du syntagme « médiation culturelle » en muséologie est récent et confondant :

Pour certains, ce mot vient inscrire une "modernisation", un "renouveau" des musées, plus ouverts sur le monde et la "diversité des publics", public pour lesquels on travaille quant on dit "faire de la médiation culturelle". [...] Pour d'autres, cette expression de "médiation culturelle" n'est qu'un néologisme [...] et ne fait que désigner autrement des fonctions que les musées remplissent depuis longtemps et des actions qui n'ont pas attendues ce mot pour se développer.³⁷

Les approches en médiation culturelle muséale témoignent donc d'une sensibilité accrue pour les questions de l'accès à la culture, des liens avec la diversité de publics et de l'abolition de la fracture entre les divers groupes sociaux. Elles étudient les modalités de ces passages, les caractéristiques des instances qui oeuvrent vers la réception des productions culturelles. Elles permettent de s'intéresser aux mécanismes de transmission et d'échange des savoirs et expériences culturelles, de l'accompagnement des publics, mais également, elles ouvrent sur les rapports entre les écoles et les autres institutions culturelles de la société. Elles offrent la possibilité de créer des ponts.

Certes, les études et les interventions en médiation culturelle comprises comme le secteur de la passation de la culture ont leurs idéaux et considèrent l'importance de l'établissement de nouveaux rapports entre les personnes, des rapports davantage basés sur l'échange et la fluidité de la relation que sur la transmission et l'acquisition des savoirs encyclopédiques. Les auteurs Briant et Palau écrivent que les individus qui oeuvrent dans le secteur de la médiation culturelle se perçoivent comme des : « [...] « passeurs » de culture et « traducteurs » chargés de servir d'intermédiaires actifs pour la mettre à la portée du plus grand nombre, dans le

³⁶ Bernadette Dufrene et Michèle Gellereau, « La médiation culturelle, métaphore ou concept ? Propositions de repères » in *Émergences et continuité dans les recherches en information et communication*, actes du XII^e Congrès national des sciences de l'information et de la communication, UNESCO, Paris, 2001, p. 236.

³⁷ Jean-Charles Bérardi, « La médiation culturelle au musée : un regard sur les œuvres et les publics » in *Musée, culture et éducation*, Sainte-Foy, MultiMondes, 2000, p. 43.

cadre d'une politique publique de diffusion de la culture.³⁸ ». Les approches en médiation culturelle ou en transmission active de la culture, comme les musées dans lesquels elles s'appliquent, soutiennent l'idéologie de l'accessibilité de la culture pour tous, et les médiateurs culturels qui s'y activent sont à rapprocher des médiateurs sociaux oeuvrant aux règlements des litiges dans le sens où ils agissent pour le rétablissement de relations avec les publics et pour la réparation de la fracture sociale.

Comme les interventions en médiation culturelle ont lieu dans des espaces publics, musées, centres d'art, maisons de la culture, etc., et qu'ils s'adressent à différents publics, les particularités de ces publics deviennent donc primordiales. Ainsi, la question de l'ouverture des publics, de la démocratisation de la culture apparaît comme un enjeu majeur en médiation culturelle. Cette problématique d'envergure³⁹ quoique trop vaste pour être traitée ici, doit être soulignée car nous y ferons référence quelques fois encore dans ce mémoire.

1.1.5 Médiation et communication

Comme on l'a vu, la médiation culturelle ouvre sur les théories de la communication. Le théoricien Jean Davallon en confirme la tendance.⁴⁰

Par un côté, il est assez facile de se rendre compte à quel point la notion de « médiation » ressortit au domaine de la communication : il est toujours question de

³⁸ Vincent de Briant et Yves Palau, *La médiation : définition, pratiques et perspectives*, Paris, F. Nathan, 1999, p. 23.

³⁹ Nous croyons intéressant de souligner deux grandes philosophies dans les interventions publiques en matière de culture : celle de la démocratisation de la culture et celle de la démocratie culturelle. Le modèle le plus commun est celui de la démocratisation culturelle. Il désigne les approches qui cherchent à rendre accessibles la « haute culture », les grandes œuvres, à un public élargi. Il est « Axé principalement sur le soutien à la production artistique, sur le maintien de hauts standards de qualité, sur la professionnalisation de l'activité culturelle et sur les formes d'expression considérées comme les plus nobles [...]. Le modèle de la démocratie culturelle [...] reconnaît la portée sociale de la culture, qui peut contribuer à la revitalisation du lien social, au renforcement de l'identité culturelle, à l'intégration de groupes minoritaires ou d'exclus ». Lise Santerre, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle » in *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?*, sous la dir. de Guy Bellavance, Sainte-Foy, Institut québécois de recherche sur la culture 2000. p. 48. La logique de la démocratie culturelle est à rapprocher des approches en *cultural studies* et en médiation culturelle.

⁴⁰ Ce qui est pertinent à relever ici, compte tenu du statut ambiguë des objet de notre d'étude : les documents qui accompagnent les expositions présentées dans les centres d'artistes de Montréal sont-ils réellement des médiations ?

mettre quelqu'un en rapport avec une autre personne ou avec quelque chose d'autre, d'établir ou de rétablir une relation. Pourtant, en même temps qui dit médiation dit quelque chose de plus que ce qu'il dirait s'il utilisait le terme de communication.⁴¹

Davallon relève trois manières d'envisager la communication. Si la seconde permet de dépasser la première : « La communication n'est plus transmission d'*information*, mais un ensemble d'*interactions* entre les pôles de production et de réception.⁴² », la troisième, quant à elle, fait entrer dans la communication le tiers médiateur : « c'est l'existence d'un tiers élément qui rend possible la mise en relation des deux pôles [...] troisième terme qui rend possible la « communication.⁴³ ». Ainsi, la médiation est un concept fondateur dans les questionnements des sciences de la communication et du langage :

Ces deux métaphores [du lien et du passage] situent la médiation dans le champ de la communication et en font une sorte d'ingénierie culturelle, soit dans le cadre de politique de relations publiques au sein d'une institution culturelle, soit dans le cadre de politiques de la culture.⁴⁴

La question de la médiation nous mène à des questionnements d'ordre communicationnel et ouvre sur des interrogations d'ordre politique et social.

1.2 La médiation de l'art contemporain

Dans la première partie de ce chapitre nous avons tenté de mieux comprendre quelques usages et significations du mot « médiation ». Nous avons également questionné le sens de l'expression « médiation culturelle », comprenant qu'il s'agit encore une fois d'une notion qui varie selon les auteurs. La médiation culturelle est une forme de discipline, mais aussi, plus concrètement, elle désigne une branche de la muséologie chargée d'étudier la passation

⁴¹ Jean Davallon, « Réflexions sur la médiation muséale » in *Exposer l'art contemporain (1)*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 42.

⁴² Davallon nous informe du fait que cette conception de la communication s'est imposée à la suite des recherches de l'école américaine de Palo Alto qui travaillait dans l'esprit de la sociologie de l'interaction, courant sociologique dont se réclamait également Howard S. Becker. Jean Davallon, « Réflexions sur la médiation muséale » in *Exposer l'art contemporain (1)*, Paris, L'Harmattan, 2000 p. 45.

⁴³ *Ibid.* p. 46.

⁴⁴ Bernadette Dufrene et Michèle Gellereau, « La médiation culturelle, métaphore ou concept ? Propositions de repères » in *Émergences et continuité dans les recherches en information et communication*, actes du XII^e Congrès national des sciences de l'information et de la communication, UNESCO, Paris, 2001, p. 236.

des productions culturelles aux publics. Ainsi, lorsque l'on traite de médiation de l'art contemporain, les problématiques relatives aux acceptions présentées jusqu'ici ne sont pas pour autant évacuées, au contraire, elles s'accumulent et à cela vient s'ajouter les problématiques relatives à l'expression « art contemporain ». Une réflexion sur la médiation de l'art contemporain passe nécessairement par des questionnements sur l'art lui-même, sur l'espace de médiation entre cet art et les publics, sur l'élargissement et la diversité de ces publics.

1.2.1 Art contemporain ou art actuel ?

Les quelques considérations qui suivent sont une réflexion sur l'appellation « art contemporain ». Certes, nous pourrions revendiquer une définition simple et pragmatique du qualificatif « contemporain » – soit dans la co-temporalité, en même temps que –, mais en ce qui concerne les créations artistiques, l'évidence nous montre que toutes les créations réalisées par des personnes contemporaines, vivant à notre époque, voire en même temps que nous, ne sont pas nécessairement considérées comme de l'« art contemporain », pensons à ces peintures que l'on nomme *chromos*, aux sculptures des « patenteux » du Québec, etc. C'est donc que des propositions sont rejetées et d'autres retenues, qu'il y a sélection. S'il y a sélection, il y a jugement, donc critères de sélection. Les acteurs de l'art, comme nous l'a montré Becker, s'organisent en réseau et partagent des conventions. Ces conventions, si elles ne sont pas toujours avouées, sont tout de même au cœur des décisions et des dynamiques des mondes de l'art. Il se trouve que ce ne sont pas tous les acteurs de l'art qui ont la légitimité de sanctionner les œuvres. Yves Michaud a remarqué que dans le système de l'art contemporain les artistes n'ont plus le pouvoir d'énoncer ce qui est ou non de l'art, ce sont plutôt les : « [...] curateurs, conservateurs, directeurs, organisateurs, animateurs, inspecteurs, *go-between*, [qui] viennent nous dire ce qu'il en est et former notre vision à travers expositions, achats, conseils, décisions, déclarations, interviews, etc.⁴⁵ ». L'impact le plus important ne viendrait donc plus des critères de ceux qui font l'art, mais de « ceux qui s'en occupent ».

⁴⁵ Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1989, p. 16.

Michaud conclue le chapitre de son petit ouvrage intitulé *Critères esthétiques et jugement de goût*, par cette réflexion : « Il y a effectivement des critères esthétiques. Dans le principe, ils sont toujours locaux et relatifs. Ils sont la condition de communication autour de certaines œuvres et activités [...], ou quoi que ce soit qui fait l'objet d'appréciation.⁴⁶ ». Et il prend soin d'ajouter qu'il n'y a pas de critères universels. Si les critères se forment dans les usages des communautés de goût, le corollaire est que ce qui est considéré comme art contemporain en France, aux États-Unis, en Argentine, au Québec ou ailleurs ne se choisit pas nécessairement avec les mêmes critères.

Compte tenu de l'existence de critères esthétiques, nous refusons, tout comme Nathalie Heinich, la définition uniquement temporelle du syntagme « art contemporain », car elle ne correspond pas aux usages et aux œuvres qui circulent sous cette étiquette⁴⁷. Heinich, va plus loin, l'art contemporain ne serait rien de moins qu'un « genre » artistique :

Implicitement, il s'agit donc bien d'une catégorie esthétique, analogue à ce qu'on appelait du temps de la peinture figurative un « genre » : *genre* qui occupe une position homologue à celle qui fut impartie autrefois à la peinture d'histoire. Comme celle-ci en effet, le genre « art contemporain » ne constitue qu'une partie de la production artistique, il est soutenu par les institutions publiques plus que par le marché privé, il se trouve au sommet de la hiérarchie en matière de prestige et de prix, et il entretient des liens étroits avec la culture savante et le texte.⁴⁸

L'ouvrage de Heinich explique la dynamique de cet « art contemporain » qui culmine au moment de ce qu'il est convenu d'appeler « la crise de l'art contemporain », soit dans les années quatre vingt dix. Elle utilise la métaphore de la « partie de mains chaudes » pour parler de ce qui se joue par les acteurs légitimes du champ artistique afin de mettre au jour la dynamique de l'art contemporain. Pour s'inscrire dans la joute, les artistes chercheraient à

⁴⁶ Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon 1999, p. 102.

⁴⁷ La sociologue Raymonde Moulin souligne trois manières de comprendre le syntagme, correspondant à des conventions au sein de groupes d'acteurs de l'art : « Les définitions de l'art contemporain se réfèrent soit à un critère juridique, strictement chronologique, soit à un critère de périodisation historique, soit à un critère de catégorisation esthétique, soit à la combinaison de ces deux derniers. » *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, 1997, p. 10. Ainsi, le premier critère est celui « neutre et factuel » qui se réfère à la vie de l'artiste. Le deuxième est le critère des historiens et des grandes firmes de ventes aux enchères : selon eux, après la période moderne qui se termine avec la fin de la deuxième guerre mondiale, c'est la période de l'art contemporain. Enfin, la troisième approche, un mélange des deux, fait commencer l'art contemporain dans les années soixante : c'est l'approche des conservateurs et autres théoriciens.

⁴⁸ Nathalie, Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 10.

produire des œuvres nouvelles, marquantes, choquantes, pour lesquelles les publics, savants comme bétotiens, n'auraient pas encore développé d'horizon d'attente⁴⁹ adéquat. Le corollaire de ces œuvres à dessein transgressif, c'est qu'elles déclencherait une réaction de rejet. Les publics plus articulés pouvant exprimer leurs bouleversements par écrit le font dans les revues, les autres s'évertuent à clamer comme ils le peuvent leur désarroi. Que font alors les institutions et ceux dont l'horizon d'attente est immunisée ? Ils valorisent les propositions transgressives, qui dès qu'elles recevront la reconnaissance des milieux dignes, recevront le prestigieux *label* et se transigeront dans les enchères. Transgression, rejet, intégration, voilà les trois moments du « triple jeu de l'art contemporain » découverts par Heinrich.

En dehors de cette analyse, mentionnons que pour Heinrich, la notion d'art actuel englobe celle d'art contemporain : « [...] si l'art contemporain est bien un « genre » de l'art actuel, ce n'est pas seulement par les caractéristiques sociologiques qui viennent d'être énumérées, mais aussi par ces propriétés artistiques.⁵⁰ ». L'art contemporain serait donc un « genre », qui plus est international⁵¹, dont les œuvres s'inscriraient dans une dynamique de transgression-rejet-intégration. S'il en est ainsi, alors bien des propositions artistiques présentées dans les centres d'artistes de Montréal en sont exclues puisqu'elles ne s'inscrivent que rarement dans cette logique de transgression à tout prix. Les œuvres exposées dans les centres d'artistes autogérés du Québec, ont plutôt besoin dès le début, avant même d'être réalisées, de l'assentiment des institutions. Elles existent grâce à l'acceptation par les pairs qui dirigent les centres d'artistes, par ceux qui octroient les subventions, selon le mode « intégré-d'avance ».

Certes, les observations de Heinrich, si elles sont intéressantes, n'ont pas la suprématie, et nous pourrions trouver plusieurs arguments pour contredire son analyse⁵² ; mais il reste que le

⁴⁹ L'horizon d'attente, notion forgée par Hans Robert Jauss, désigne l'attitude générale d'un groupe social à un moment donnée, ses connaissances, ses sensibilités perceptuelles, ses envies, ses habitudes, enfin un complexe qui prédispose ou indispose le public à s'ouvrir aux formes artistiques (littéraire dans le cas des études de Jauss). *Pour une esthétique de la réception*, trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990.

⁵⁰ Nathalie, Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 12.

⁵¹ « Les années soixante marquent, nous dit Raymonde Moulin, une rupture radicale dans l'histoire récente de l'art et coïncide avec l'internationalisation du champ artistique. [...] Le label « contemporain » est un label international qui constitue un des enjeux majeurs, en permanente réévaluation, de la compétition artistique. ». *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997, p. 45.

⁵² D'autres auteurs esquissent l'idée quasiment contraire à celle de Heinrich, que l'art actuel est plutôt une subdivision périodique à l'intérieur de l'art contemporain qui coïncide avec les années récemment écoulées. Sylvie Octobre rapporte les paroles d'un conservateur : « [...] il faudrait dégager un noyau de dix ans qui constitueraient

nominatif « art contemporain » cache des critères artistiques relativement circonscrits par les milieux influents. Le terme « contemporain » est en fait corrélatif des mondes de l'art, des énonciateurs ; il est déictique, c'est-à-dire que son sens s'inscrit dans le lieu et le temps de son énonciation, dans la culture qui en use. Parler d'art contemporain en France, aux États-Unis, au Canada ou au Québec, n'a pas la même signification. Aussi, Rose-Marie Arbour ne manque pas de nous rappeler à quel point ces problématiques se dessinent toujours en lien avec celles qui viennent des grands centres.

L'histoire de l'art qui nous est contemporain se construit en tenant compte de lieux et de temps précis et différents qui varient d'une communauté à l'autre, d'un territoire à l'autre. [...]

L'identité a partie liée avec l'art qui nous est contemporain et cela est d'autant plus évident dans un pays comme le nôtre à l'identité politique non résolue (si on parle du Canada), à l'identité nationale non encore reconnue (si on parle du Québec). Dans les deux cas, mais particulièrement au Québec, nous faisons partie d'un ensemble de cultures périphériques aux grandes métropoles artistiques nord-américaines, telles New York, et européennes, telle Paris.⁵³

Elle nous rappelle qu'il ne faut pas oublier que les pouvoirs politiques et financiers des pays dirigeants jouent bien souvent un rôle plus important dans les réputations artistiques que ne le peuvent les qualités esthétiques des propositions artistiques : « La circulation *libre* des cultures est une illusion.⁵⁴ ».

On aura remarqué que pour montrer un point de vue critique face à l'appellation « art contemporain », Arbour y ajoute un sujet et un verbe, ce qui devient : « l'art qui nous est contemporain ». Cette formule pragmatique permet un appel au sujet énonciateur, affirme la nécessité de reconnaître le temps et le lieu des œuvres dites contemporaines, ancre les œuvres dans leur contexte sociopolitique.

le champ de « l'actualité de l'art. ». « Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : au sujet de quelques paradoxes de la médiation de l'art contemporain » in *Publics et musées*, n°14 (juillet-décembre), Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 90.

⁵³ Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*. Montréal, Éditions Artexte, 2000, p. 8.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

Parce que nous parlons de ce qui est relatif à l'art qui s'exposent dans les centres d'artistes de Montréal en 2004, au lieu du syntagme « art contemporain », nous proposons d'utiliser le syntagme « art actuel ». Il offre à notre avis une certaine flexibilité, un détachement par rapport à l'appellation internationale « art contemporain », déjà surcodée. De plus, et là est peut-être la raison principale, l'expression « art actuel » est celle qui est majoritairement utilisée par les artistes et les acteurs du monde de l'art des centres d'artistes dont nous allons étudier certaines particularités. Aussi, utiliser le mot *actuel* c'est affirmer l'action au cœur de toutes productions artistiques. L'expression « Art actuel » désigne alors des productions réelles, effectives, en actes, en processus, en cours de mise en exposition publiques⁵⁵. Nous sommes conscients que l'emploi de ce syntagme ne règle rien : il ne fait que reporter à un temps futur les problématiques relatives aux regroupements, à la catégorisation des œuvres d'aujourd'hui, mais éviter l'utilisation du label « art contemporain » pour parler des œuvres présentées en 2004 dans les centres d'artistes de Montréal, c'est, nous semble-t-il, affirmer la marginalité d'un milieu situé à l'écart du réseau des grandes institutions internationales ; c'est éviter de laisser croire que les œuvres qu'on y présente jouent le « triple jeu de l'art contemporain ».

Une fois le choix de l'utilisation de l'expression « art actuel » assumée, une problématique méthodologique majeure apparaît : comment orchestrer l'utilisation de notre position avec celle des auteurs auxquels nous nous référons (pour la plupart Français) qui n'ont pas fait ce choix ? Devons-nous remplacer chaque fois le syntagme « art contemporain » par « art actuel » ? Méthodologiquement, une telle proposition est insoutenable. Nous sommes donc contraints, dans ce premier chapitre qui se concentre moins sur le milieu de l'art d'ici que sur les théories et observations d'ailleurs, d'utiliser les deux expressions. Tranchons. Lorsque nous nous référons aux auteurs, il nous faudra utiliser les termes « art contemporain », mais lorsque nous traiterons des œuvres d'art présentées dans les centres d'artistes de Montréal en 2004, nous utiliserons les termes « art actuel ». Nous croyons important d'utiliser l'expression « art actuel », car ce terme nous semble par surcroît moins contraignant, moins connoté, plus adéquat pour désigner les réalités empiriques de

⁵⁵ Ces idées sont celles de Richard Martel du Lieu, centre d'art actuel de Québec, qui écrit : « Tout art est actuel, dans le sens de en actes. ». Propos recueillis par courriel en mars 2006.

notre étude et que c'est par l'usage que les termes se chargent (ou se déchargent) de leur connotations.

Parler de médiation de l'art actuel au lieu de médiation de l'art contemporain, c'est également prendre une distance face aux analyses qui ont été faites de la situation de l'art contemporain et des publics. Étant donné que les approches en médiation de l'art sont corrélatives des questionnements sur l'art lui-même, les théories qui pensent l'art d'aujourd'hui dans une logique correspondant à celle observée par Heinich en France, conditionne une médiation de la réconciliation avec les publics. Mais il est possible que l'art actuel des centres d'artistes ne cherche pas à transgresser la tradition, les habitudes des institutions, les valeurs des publics et que par conséquent, il s'inscrive dans une autre dynamique. Si tel est le cas, les approches de « médiation culturelle » des centres d'artistes différeront de celle que décrivent les auteurs auxquels nous nous référons. En analysant un corpus de documents produits par des centres d'artistes en accompagnement d'œuvres d'art actuel, nous serons peut-être en mesure de répondre partiellement à cette interrogation sur la nature de l'art des centres d'artistes et de mieux envisager sa réception par les publics.

1.2.3 L'exposition/l'art exposé

Revenons à notre réflexion sur la médiation de l'art contemporain (ou actuel). Comme le démontre les recherches de Sylvie Lacerte⁵⁶, la pratique de l'exposition — phénomène approfondi entre autres par Jean Davallon⁵⁷ et Jean-Marc Poinot⁵⁸ — et tout ce qu'elle implique, est au cœur des réflexions sur la médiation de l'art contemporain. Exposer des

⁵⁶ Sylvie Lacerte, « La médiation de l'art contemporain », Thèse de doctorat en Études et pratiques des arts, UQAM, 2004, 394 p.

⁵⁷ Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

⁵⁸ L'approche pragmatique de Poinot permet non seulement de rétablir la réalité de l'exposition physique des objets d'art dans leur contexte et environnement concrets d'existence, mais elle permet aussi d'élargir la notion d'art afin d'y inclure les propositions les plus audacieuses : « [...] l'exposition autorise l'artiste à ne plus se limiter à la production d'objets spécialisés relevant d'un système sémiotique unique ne nécessitant pas le recours à des indicateurs pragmatiques complexes, ni diversifiés. L'exposition n'exclut pas la production de tels objet (peinture et sculptures), mais elle instaure un espace intersémiotique illimité ou tout, à tout instant, peut devenir signe, partie d'un discours, y compris un discours qui avait sa propre autonomie. ». Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Villeurbanne, Institut d'art contemporain et Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 1999, p.43.

objets, des œuvres, c'est les soumettre à l'appréciation d'un public. Toute exposition est arrangement spatial d'objets porteurs de sens, est discours énoncé par des personnes, que ce soit les artistes eux-mêmes ou des intermédiaires. Davallon a démontré que la pratique de l'exposition⁵⁹ s'inscrit dans le champ de la communication. En tant que discours sur des *expôts* (objets exposés), la pratique de l'exposition est une autre forme de médiation par laquelle des objets, des œuvres sont présentées au public :

[...] toute exposition met en rapport le public avec des objets. C'est pourquoi nous dirons que l'exposition est un média. [...] Dire que l'exposition est un média ne signifie pas qu'elle vise obligatoirement à transmettre intentionnellement un message, mais qu'elle médiatise la relation du public aux objets.⁶⁰

La médiation de l'art contemporain est donc liée à la dimension publique de la présentation des œuvres, à l'exposition. S'intéresser, comme nous le faisons dans cette recherche, aux documents qui accompagnent les expositions d'art actuel, c'est reconnaître le contexte de la mise en scène publique des œuvres comme déterminant pour la réception, donc pour l'histoire de l'art ; c'est affirmer avec Caillet et Jacobi qu'« [...] il est impossible aujourd'hui de dissocier l'exposition, comme création singulière, du projet de diffusion et de communication qu'elle institue.⁶¹ ».

1.2.4 L'écrit dans les expositions

Si la mise en exposition est un « média », un discours sur des « expôts » qui les fait paraître autrement, le langage verbal qu'on y trouve contribue de plus à modifier la perception que les publics ont des œuvres d'art. Non seulement il y a des mots en accompagnement des œuvres, mais il y a des mots dans les démarches des artistes, des mots dans les œuvres. On ne peut nier l'importance grandissante depuis le milieu du XX^e siècle de

⁵⁹ Une des premières définitions de l'exposition chez Davallon est la suivante : « Ce terme [...] désigne à la fois l'acte de présentation au public de choses, les objets exposés (les expôts) et le lieu dans lequel se passe l'exposition. ». Jean Davallon, *Claquemurer pour ainsi dire tout le réel : la mise en exposition*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 204.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Elisabeth Caillet et Daniel Jacobi, « Introduction », in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes sud, 2004, p. 20.

l'écriture dans l'art contemporain et actuel : « L'art contemporain ne se montre pas simplement, il se pense, se dit et ne peut plus faire l'économie de l'écrit.⁶² ».

1.2.5 Différents niveaux de médiation

Nous avons déjà parlé de médiation de l'art contemporain, mais nous n'avons encore jamais explicité de quoi il s'agissait précisément. S'il y a de multiples manières de comprendre le terme de « médiation », la diversité d'approches dans le domaine spécifique de la médiation de l'art dit contemporain existe également. Les études vont de l'analyse de la nature de l'art contemporain comme médiation à l'analyse des tâches des médiateurs qui oeuvrent dans les musées. Nous allons présenter ici quelques variantes.

1.2.6 L'art comme médiation ou la médiation artistique

La médiation de l'art contemporain est, pour Jean-Jacques Gleizal, à distinguer d'une sociologie des médiateurs – cette dernière demeurerait extérieure à ce qui se joue dans l'art. Pour lui, l'art contemporain serait un regroupement de courants qui existent depuis les années soixante, formant une mouvance, voir un mouvement :

L'art contemporain est constitué par un ensemble de courants artistiques (art minimal, art conceptuel, Fluxus, Arte povera, Nouveaux Réalistes, etc.) ayant cependant suffisamment de points en communs pour former une mouvance, peut-être un mouvement, celui de l'art né en Europe et aux Etats-Unis [sic] au milieu des années soixante.⁶³

Une des idées directrices de l'essai de Gleizal est que l'art contemporain est un art élargi, ouvert sur le monde, un art politique. Politique non pas dans le sens d'engagé politiquement, mais dans le sens d'un art élargi aux dimensions sociales qui le font exister, aux processus de création et de réception, aux institutions qui le supportent : « Défini comme mouvement historique, l'art contemporain se caractérise fondamentalement par son ouverture sur la

⁶² Karine.Tauzin, « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes sud, 2004, p. 117.

⁶³ Jean-Jacques Gleizal, *L'art et le politique : essai sur la médiation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p.6.

société. Les cadres ont été brisés. Le social s'est engouffré dans l'art qui a désormais une présence nouvelle au monde.⁶⁴ ». Un art « politique dans sa structure⁶⁵ ».

Si l'art s'est ouvert au politique, au social, qu'il est hybride, il fait donc entrer dans son sein d'autres disciplines et les disciplines elles-mêmes s'en trouvent ébranlées. On revient au concept de médiation : « La médiation permet ainsi de lire l'art de l'époque contemporaine, et peut-être l'art de tous les temps, sous un angle nouveau qui est celui d'une alchimie étrange où l'art se poserait fondamentalement dans un état d'impureté.⁶⁶ ». La médiation comme concept permet en résumé de penser l'art dans l'hybridité, l'altérité des disciplines habituellement tenues éloignées les unes des autres. Par exemple, on peut désormais penser le droit qui surgit de l'art. Gleizal fait référence au précurseur par excellence de l'art dit contemporain : « Avec Duchamp, la question du statut de l'œuvre, qui devient celle de l'art, fera entrer le droit dans l'art.⁶⁷ » Les œuvres ou propositions de Duchamp posent moins la question de ce qui est beau et sublime que la question de leur légitimité.

La médiation pour Gleizal est un concept qui ouvre sur l'hybridité. Ce juriste nous questionne sur les rapports entre l'art, la société, les institutions, les disciplines, sur ce qui est politique. Certes, la théorie de Gleizal est plus complexe que cela, mais ce petit résumé auquel nous venons de nous livrer permet de présenter la singularité de sa pensée : la médiation décloisonner les disciplines, les altère, les transvase les unes dans les autres et donc permet de penser la nature de l'art contemporain comme un espace ouvert. Le concept de médiation chez Gleizal est très proche de la notion d'interdisciplinarité et fait se recouper les mondes de l'art, les œuvres, les gens qui y gravitent et les autres formes d'institutions sociales. Il ne s'agit pas de problématiques relatives à la médiation culturelle, mais d'une notion permettant de penser les œuvres d'art depuis les années soixante dans une logique d'interpénétration des différents secteurs de la société humaine. Sa conception de la médiation de l'art contemporain diffère de celle des groupes de recherche en médiation de l'art contemporain dans le champ de la muséologie, dont nous traiterons plus loin.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 126.

Pierangelo Masset offre un autre type de réflexion sur la médiation de l'art dit contemporain ; il ouvre également sur ce qui se joue dans l'art. Pour lui, la médiation de l'art contemporain n'est pas un concept pour penser l'art dans l'hybridité, mais concerne l'art lui-même. Il nous rappelle que « L'art moderne [et contemporain], c'est en grande partie un art sur l'art, ce qui n'est possible qu'au travers de la médiation de l'art par l'art. [...] L'art contemporain a découvert dans la médiation l'une de ses dimensions essentielles.⁶⁸ ». Pensons aux phénomènes de la citation, du pastiche, de la référence explicite ou implicite que certains artistes placent dans leurs œuvres ; les artistes exercent alors dans leurs œuvres une médiation de l'art par l'art. Cette approche singulière démontre la diversité des appréhensions de la notion de médiation au sein même du champ des réflexions sur l'art contemporain.

1.2.7 Deux pôles : la médiation indirecte et la médiation proactive

Passons maintenant aux approches de la médiation de l'art contemporain tel que présentées par les auteurs oeuvrant dans le champ de la muséologie et de la communication. Pour Élisabeth Caillet et Daniel Jacobi, il convient de distinguer deux pôles dans les usages de la notion de médiation en art contemporain.

[...] la chaîne des différentes catégories d'acteurs et leurs dispositifs techniques qui gravitent autour de la création artistique et conditionnent le produit culturel qui sera, à une période donnée, proposé au public; et d'autre part, dans la tradition de l'action culturelle ou de l'animation, celui des formes d'intervention que les médiateurs mettent en place et organisent, dès lors que l'exposition est inaugurée, pour favoriser l'appropriation de l'art par les visiteurs⁶⁹.

Alors que les premières sont des « médiations indirectes », implicites et/ou informelles, les secondes sont des « médiations actives » ou « proactives », pour employer les mots des auteurs. Les médiations indirectes sont « [...] les interventions des institutions et de leurs procédures et donc des acteurs qui avant, pendant ou après l'exposition conditionnent et

⁶⁸ Pierangelo Masset, « Art et médiation : la médiation en tant qu'art ? », in *Médiation de l'art contemporain: perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2000, p. 51.

⁶⁹ Élisabeth Caillet et Daniel Jacobi, « Introduction » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes sud, 2004, p. 20.

topicalisent le projet.⁷⁰ ». Ce sont les intermédiaires techniques et humains qui agissent inévitablement sur le produit artistique: les graphistes, les conservateurs, les directeurs de galeries, les commissaires d'exposition, et même, les nouvelles technologies, la langue, les théories de l'art, etc. Si ces médiations ont un impact dans les mondes de l'art, sur les œuvres directement et sur leur réception, elles n'agissent pas sciemment dans le but d'influencer des publics, mais leur seule présence suffit à les faire entrer dans la chaîne. Ce sont des intermédiaires toujours actifs, situés dans les zones de médiation étudiées par les approches des sociologues de la médiation dont nous avons traités plus haut.

Même si les médiations indirectes ne sont pas délibérément dirigées vers les publics, celles-ci jouent un rôle important dans les mondes de l'art ; elles exercent une influence tant sur les œuvres que sur la réception. Ivan Clouteau⁷¹ étudie le rôle des « prescriptions autoriales », soit les textes ou autres documents visuels (plans, photographies, dessins, etc.) produits par les artistes dans le but de donner des informations complémentaires sur la manière de faire ou de présenter les œuvres. Ce phénomène de l'accompagnement des œuvres par ce genre d'indications est apparu avec l'art conceptuel, courant dans lequel les objets matériels n'auraient qu'une moindre valeur. Pour remédier à l'instabilité des œuvres, des sortes de contrats sont produits par les artistes – cela rejoint les réflexions de Jean-Jacques Gleizal sur l'ouverture de l'art au droit –, ils assurent ainsi une certaine stabilité pour les acquéreurs. Les prescriptions autoriales indiquent la « bonne » manière de produire les œuvres, la « bonne » manière de les exposer. Ces contrats deviennent l'attestation de la valeur et de l'authenticité des œuvres.

Si certaines études en médiation de l'art contemporain s'intéressent aux objets intermédiaires qui exercent une action préalable sur le produit artistique présenté au public, aux rôles des intermédiaires oeuvrant en amont de l'exposition (conservateurs, gestionnaires de musées, commissaires, etc.), d'autres études se concentrent sur ce qui vient en aval de la présentation de l'art au public. Tel est le cas de toutes ces études qui traitent de l'impact de la

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Ivan Clouteau, « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions autoriales » in *Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, revue de muséologie *Culture et musées*, n°3, Arles, Actes sud, 2004, p. 23-43.

critique artistique sur la réception des œuvres (tant par les gens des mondes de l'art que par les publics amateurs)⁷².

Un souci pour la médiation de l'art contemporain permet de s'intéresser à l'articulation du monde de la production des œuvres à celui de sa réception, soit au secteur de la diffusion des œuvres. La médiation proactive de l'art quant à elle réfère aux moyens qui sont mis en place par les institutions dont le mandat est de présenter l'art au public, pour rejoindre, pour éduquer, pour communiquer avec lui. Les approches en médiation proactive de l'art contemporain sont corrélatives de la nature des œuvres exposées et des publics de récepteurs. À la lumière de la réflexion exposée lors de la première partie de ce chapitre, nous pourrions préciser que la médiation proactive de l'art contemporain relève du domaine de la médiation culturelle⁷³, comme secteur de la muséologie. L'appellation « médiation culturelle de l'art contemporain » n'est presque pas utilisée par les auteurs⁷⁴, mais elle permettrait de préciser l'approche ou le secteur de recherche, de le distinguer des autres approches en médiation de l'art contemporain telles celles de Gleizal ou de Masset.

1.2.8 Quelques enjeux

Mais avant de se demander ce que les centres d'artistes de Montréal communiquent à leurs publics, nous croyons nécessaire de faire une sorte de récapitulation de ce qui, au fil de nos lectures, nous est apparu comme étant les grands enjeux de la médiation de l'art contemporain.

⁷² Pensons au *Triple jeu de l'art contemporain* de Nathalie Heinich, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

⁷³ Telle est la proposition de Delphine Bonnardot dans son mémoire « Le rôle de la médiation culturelle dans la perception de l'art chez les adolescents : Études de cas au Musée d'art contemporain de Montréal », mémoire de maîtrise en études des arts, UQAM, 2003, 164 p.

⁷⁴ Elisabeth Caillet parle de « médiation culturelle de l'art contemporain » dans son recueil intitulé *Médiateurs pour l'art contemporain : Répertoire des compétences, Guide pour l'art contemporain*, n°5, Délégation aux arts plastiques, Ministère Culture et Communication, Paris, La documentation Française, 2000. p.7.

1.2.8.1 Démocratisation de l'art: la question des publics ou l'impératif d'inclusion sociale⁷⁵

La question de la médiation culturelle de l'art contemporain est corrélative des formes d'art qu'on présente et des types de publics à qui on les présente. Pour Élisabeth, les œuvres d'art dit contemporain constituent probablement le type de création qui nécessite tout particulièrement que l'on mette en place des mécanismes de médiation pour accompagner les publics dans leur réception.⁷⁶ Avec l'art récent, l'expérience démontre qu'il est plus facile de rejoindre un public de jeunes, ces derniers étant plus ouverts à la nouveauté. Il est également plus facile de rejoindre un public recherchant l'art actuel, constitué d'habitues (artistes, esthètes, critiques, étudiants universitaires, etc), qui ont tous déjà reçu une médiation artistique de par leur formation, leur éducation⁷⁷, car ces derniers partagent les conventions des communautés artistiques. Par conséquent, ouvrir l'art contemporain ou actuel à d'autres publics, des gens peut-être moins au fait de la chose artistique actuelle, nécessite une recherche plus importante quant au genre de médiation à adopter. Devrait-on offrir un service de médiation proactive humaine, vivante et chaleureuse, compréhensive et attentive aux interrogations des publics ? Ou bien, choisir la médiation par l'imprimé soigneusement composé par des professionnels de la réflexion sur l'art ? Pour ouvrir l'art aux publics, avant même d'offrir des services de médiation, ne vaut-il pas mieux faire connaître l'existence des lieux de diffusion ? L'étude des pratiques des centres d'artistes nous renseignera sur les principes de médiation qu'ils prônent et sur les publics qu'ils veulent rejoindre.

La médiation culturelle de l'art contemporain, d'après ce que nous avons constaté chez les auteurs, est donc motivée par un désir de réconciliation de la supposée fracture entre ce que font les artistes, soit la nature des œuvres, et ce que peuvent recevoir les publics, leur horizon d'attente. En médiation culturelle de l'art contemporain, d'une part on agit pour la réduction de la mise à l'écart de certains publics, et d'autre part, pour la réconciliation des

⁷⁵ Expression de Dominique Poulot : « Dans tous les cas l'impératif d'inclusion sociale s'impose désormais avec force, et débouche sur des préoccupations de fréquentation, de programmation et d'évaluation, mais surtout sur un dessein de médiation. ». *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2005, p. 109.

⁷⁶ Élisabeth Caillet, *À l'approche du musée : la médiation*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 182.

⁷⁷ Référence à l'article de Léon Bernier, « Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle », où il est dit que l'éducation est le premier levier de l'ouverture des publics aux arts. In *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? : Deux logiques d'action publique* : Actes du colloque *Culture et communication*, sous la dir. de Guy Bellavance, Sainte-Foy, IQRC, 2000, p. 85.

différents groupes sociaux – tout le monde se trouvant face aux mêmes objets incertains de l'art dit contemporain – afin de réparer cette fameuse fracture sociale.

Dans cet esprit, une majorité d'interventions en médiation de l'art contemporain visent en plus de la diversité des publics, un élargissement des publics. Les approches en médiation culturelle de l'art dit contemporain ont pour fondement un idéal démocratique ; elles s'inscrivent dans une idéologie d'égalité d'accès à la culture : « La question de l'accès à la culture est à l'origine de la notion de médiation.⁷⁸ » écrit Caillet. En ce sens, les approches en médiation culturelle de l'art contemporain, se sont peut-être elles-mêmes mises au diapason de bon nombre de propositions artistiques, qui, depuis l'ouverture de l'art au politique, sont également sensibles à leur réception, à leurs publics. Arbour écrit :

Au cours des années 1960 et 1970 au Québec, il faut se rappeler l'existence des ateliers de graveurs où la nature collective des activités matérielles de travail et de production régnait : ces lieux ont été des foyers de propositions nouvelles quant à l'accessibilité de l'art pour tous par les biais des estampes et de multiples. Le coût de telles œuvres était moins élevé que celui d'œuvres uniques. [...] Un art de participation, de happenings, des manifestes-agi disloquaient les frontières entre les médiums et les disciplines mais aussi entre l'art et la vie, l'art et l'environnement bâti.⁷⁹

Ouvrir l'art contemporain ou actuel à une diversité de publics n'enrichit pas que les l'imaginaire des publics, cela permet également un enrichissement des discours sur l'art contemporain ou actuel. Combien de fois avons-nous entendu dire de la bouche de médiateurs qu'une personne qui ne connaissait rien au travail d'un tel artiste avait soulevé une problématique essentielle. Si les publics gagnent à recevoir des médiations adéquates, les mondes de l'art gagnent également à recevoir des commentaires originaux qui diffèrent de ceux qui sont habituellement formulés sur l'art contemporain ou actuel.

1.2.8.2 Le préjugé de l'immédiateté de la réception artistique

En plus d'être motivées par un l'idéal démocratique, les approches en médiation de l'art dit contemporain se positionnent contre le préjugé selon lequel la réception de l'art répugne à

⁷⁸ Élisabeth Caillet, *À l'approche du musée : la médiation culturelle*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 15.

⁷⁹ Rose-Marie Arbour, *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Artexte, 1999, p. 51.

toute préparation, contre l'idée que nulle aide ne serait nécessaire pour le saisir. Presque tous les auteurs en parlent et s'y opposent, dont Daniel Jacobi :

Il demeure, d'abord, un préjugé assez tenace qui laisse entendre que l'accès à l'art doit demeurer spontané. Il relèverait de l'émotion et du ressenti et non de la culture apprise, de la raison ou de l'explication. L'absence de médiation correspondrait à la volonté de laisser s'établir un rapport direct entre l'artiste et le spectateur, et donc au souci de ne pas perturber les qualités plastiques des présentations par la présence de longues notices.⁸⁰

Les attitudes qui optent pour une réception immédiatement des œuvres d'art sont, selon Jean Caune, tributaires « [...] d'un néoplatonisme fondé sur l'idée de la nature intrinsèque de l'objet d'art (la beauté) et l'objectivité des significations que lui donne l'individu.⁸¹ ». Les œuvres devraient être « belles », faire sens, être appréhendables par notre seule mise en contact avec elles : « Cette vision magique de l'art postule qu'il n'est pas nécessaire de préparer ou d'aménager les conditions de la rencontre entre l'œuvre et le public.⁸² ». Ce postulat de la réception immédiate des œuvres est, bien entendu, loin de la philosophie des approches en médiation culturelle de l'art contemporain qui reconnaissent au contraire l'importance de la culture dans la réception des œuvres : « En réalité, l'œuvre d'art est fondée sur des schèmes de perception qui sont culturels et non naturels. L'objet d'art est un objet de civilisation.⁸³ ». D'autant plus que les propositions artistiques actuelles font généralement appel à de multiples registres sémiotiques nécessitant une réception qui ne saurait se suffire d'une simple mise en contact phénoménologique, motivée par le principe d'immédiateté de la réception artistique qui se réaliserait en dehors de toute médiation cognitive, interpersonnelle, mnémonique, etc. De plus, étant donné la complexité sémantique de bon nombre d'œuvres d'art actuel, une attitude qui « jette dans le bain » et sans médiation le visiteur, contribueraient plutôt à perpétrer des méprises au sujet des œuvres⁸⁴.

⁸⁰ « Recherche sur les institutions et les publics de la culture », site internet du groupe de recherche de l'université d'Avignon, Laboratoire Culture et Communication, <http://www.cultcom.univ-avignon.fr/index.html>

⁸¹ Jean Caune, *Culture et communication*, Presses Universitaires de Grenoble, 1995, p. 111.

⁸² *Ibid.*, p. 110.

⁸³ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁴ Plusieurs propositions actuelles s'intéressent davantage au processus de la création ou de la transformation des œuvres lors de l'exposition, s'il n'y a aucune médiation pour en informer les publics, une part du travail demeure donc inaccessible à ceux qui ne connaissent pas l'artiste.

1.2.8.3 Des œuvres et du sens

En ayant pour idéal l'ouverture de l'art contemporain ou actuel à la diversité des publics, en se positionnant contre le préjugé d'une réception immédiate des œuvres, les approches reconnaissent l'importance de rendre signifiantes les œuvres pour les publics. Jean-Pierre Angremy, le président de la Bibliothèque nationale de France, écrit :

Nous sommes [...] passé d'une logique des sens [de la sensibilité] à une pédagogie du sens. Il ne s'agit plus, en face d'œuvres qui intègrent souvent leur propre commentaire, leur propre discours d'escorte, de voir, mais de déchiffrer un sens, de faire jouer des sens, de mettre en jeu le sens lui-même.⁸⁵

Finis le temps de la seule contemplation des œuvres, attitude formaliste, où on croyait la réception sensible pure, exempte de toute cognition, de toute réflexion. Désormais, on peut toujours trouver du sens aux œuvres, seulement, il arrive que ce sens soit ailleurs, là où il faut être informé, guidé, aidé pour le découvrir. Certes, rendre signifiantes des œuvres, ne veut pas dire en révéler l'unique sens caché qui correspondrait à celui attesté par le créateur ; faire du sens peut signifier replacer l'œuvre dans un contexte de production, dans le marché de l'art, dans l'histoire de l'art, par rapport à la société, à l'esthétique, etc., Bref, faire du sens, c'est montrer en quoi les œuvres d'art contemporain ou actuel suscitent tant d'intérêt.

⁸⁵ Jean-Pierre Angremy, « Avant-propos » in *Médiation de l'art contemporain : perspectives européennes*, actes de colloque sous la dir. de Michel Baudson, Ministère de la Culture et de la Communication, Délégation aux arts plastiques, France, Éditions du Jeu de Paume, 2000, p. 9. Son texte cite comme antithèse l'attitude d'un des premiers critiques d'art, Quatremère de Quincy, qui croyait que l'on pouvait avoir un accès direct aux œuvres par la seule force du regard qu'on y portait, par l'épreuve *in situ* des œuvres. Or, nous savons à quel point cette doxa était une illusion car les œuvres de la Grèce Antique tant vénérées par les intellectuels de la Renaissance étaient tout simplement déracinées des lieux pour lesquelles elles avaient été façonnées : que la plupart étaient en fait des copies romaines. Il faut alors se demander sur quoi fabulait le regard de ces contemplateurs. Était-ce réellement sur des œuvres d'art, uniques objets créés et offerts en réception ? N'était-ce pas plutôt sur des idées d'œuvres d'art ?

1.2.8.4 La communication⁸⁶

La communication est incontestablement centrale dans les problématiques relatives à la médiation de l'art contemporain ou actuel. Lorsque l'on parle d'élargissement et de diversité des publics, que l'on réfléchit à la passation de la culture artistique et à l'enseignement, on est dans une logique de communication autour des œuvres. On : « [...] substitue à la valeur culturelle ou sacrée de l'art, la valeur d'exposition ou d'échange communicationnel, non plus dans la contemplation des œuvres mais dans une communication au sujet des œuvres [...].⁸⁷ ». Les approches en médiation culturelle de l'art contemporain ne considèrent pas la communication comme une transmission linéaire d'informations inaltérables, mais comme une forme de coopération intersubjective entre les médiateurs et les publics : « Aujourd'hui, l'art apparaît de plus en plus comme un aimant qui rend possible la communication, et l'artiste ou le médiateur est une sorte d'interface qui permet l'échange de différentes formes d'expérience et de perception.⁸⁸ ».

De plus, la communication autour des œuvres est une des caractéristiques de l'art contemporain ou actuel. Delphine Miège résume bien la situation de la communication en art contemporain ou actuel :

« Si l'on a souvent dénoncé les limites des discours sur l'art [...], l'on n'a jamais autant parlé autour des œuvres et des expositions qu'à notre époque où la création [...] semble trouver un relais indispensable dans le texte écrit ou le discours oral. Les œuvres mobilisent donc de nombreux textes cités, réutilisés, ou reformulés, qui, bien

⁸⁶ Un passage de l'ouvrage de Gleizal nous éclaire sur le nouveau modèle de la communication : « Le modèle traditionnel de la communication, qui est linéaire, isole l'émetteur du médiateur et du récepteur. [...] Mais il n'en est plus de même avec le modèle de la nouvelle communication qui critique la linéarité et la représentation au profit de la circularité et l'expression. Comme le montre Lucien Sfez, au règne de la machine succède celui de l'organisme. Désormais, l'émetteur n'est plus extérieur et premier, il est pris dans une boucle où la réception semble déterminante. Jean-Jacques Gleizal, *L'art et le politique : essai sur la médiation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 29.

⁸⁷ Sylvie Octobre, « Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : au sujet de quelques paradoxes de la médiation de l'art contemporain », in *Publics et musées*, n°14, 1998, p. 91.

⁸⁸ Pierangelo Masset, « Art et médiation : la médiation en tant qu'art ? » in *Médiation de l'art contemporain : perspectives européennes*, actes de colloque sous la dir. de Michel Baudson, Ministère de la Culture et de la Communication, Délégation aux arts plastiques, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2000, p. 55.

que présents à l'état allusif et condensé dans les expositions, participent de véritable « chaînes de l'écrits » ». ⁸⁹

1.2.8.5 Une déférence à l'égard des artistes contemporains

En art actuel, les artistes dont les œuvres sont présentées aux publics sont vivants et la plupart du temps impliqués dans la mise en exposition de leurs œuvres. Cela a un impact sur les modalités de la médiation de l'art actuel : on ne peut pas faire abstraction des discours des artistes, de leurs points de vue. Il y a donc dans les médiations de l'art actuel, un respect pour les pensées et les paroles des artistes, une déférence pour les créateurs. Notre hypothèse est que pour rendre signifiantes les œuvres la médiation qui entoure l'art actuel dans les centres d'artistes de Montréal se base majoritairement sur les discours des créateurs. C'est ce que nous allons tenter voir dans le troisième chapitre de ce mémoire en analysant un échantillon de médiations écrites produites par les centres d'artistes de Montréal en 2004.

⁸⁹ Delphine Miège, « Textes de médiation des œuvres et citation de la parole de l'artiste : le cas de Daniel Buren » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes sud, 2004, p. 142.

CHAPITRE II

LES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS

Du rejet des institutions par les artistes à la création d'organismes autogérés subventionnés par de grandes institutions publiques (municipalités, gouvernements), l'art entretient des relations paradoxales avec les institutions, avec le pouvoir. Depuis les années soixante, un peu partout en Occident, la création artistique a bénéficié du support financier étatique, des argents de la collectivité. Le Québec et le Canada ne font pas exception. Par conséquent, une étude portant sur la médiation de l'art actuel dans les centres d'artistes de Montréal doit inévitablement considérer les institutions qui diffusent cet art et les politiques culturelles qui les sous-tendent. L'art contemporain ou actuel étant généralement soutenu par la collectivité, la médiation de l'art actuel devient une affaire sociale, un questionnement sur la place de l'art dans la société :

En effet, c'est à partir d'une intention politique qu'il est nécessaire de considérer les pratiques actuelles afin d'en comprendre les caractéristiques, les réussites comme les difficultés. Car s'il est un domaine dans lequel l'intention politique a prévalu, c'est bien dans celui des pratiques actuelles de l'art contemporain, et en particulier de sa diffusion.⁹⁰

Si ce mémoire ne peut analyser de manière exhaustive les politiques culturelles – qui dit politiques culturelles parle de visions de la culture dans l'être ensemble – qui ont favorisé la mise en place des centres d'artistes au Québec, en taire les grandes lignes serait impardonnable. Afin de mieux cerner la nature des centres d'artistes, nous dresserons dans ce chapitre un historique de leur mise en place, soulignant au passage les motivations

⁹⁰ Élisabeth Caillet, « La sensibilisation à l'art contemporain. Une tentative de réponse : la médiation culturelle » in *Médiation de l'art contemporain : perspectives européennes*, actes de colloque sous la dir. de Michel Baudson, Ministère de la Culture et de la Communication, Délégation aux arts plastiques, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 2000, p. 111.

fondatrices et les principales interventions en matière de politiques artistiques canadiennes et québécoises. Ensuite, nous présenterons les quatorze centres d'artistes de Montréal qui ont été retenus pour la constitution d'un corpus de médiations écrites de l'art actuel – documents qui seront analysés dans la troisième partie de ce mémoire – et nous terminerons ce chapitre par une réflexion sur l'actualité des centres d'artistes au Québec.

Pointer avec exactitude l'origine des phénomènes socioculturels est impossible. Comme Antoine Hennion, nous pensons que les événements socioculturels s'incrémentent dans la trame d'un continuum fait de causalités et de contingences. Par conséquent, nous pouvons tout au plus faire une histoire des centres d'artistes entendus comme « institutions artistiques », c'est-à-dire que nous pouvons relever les moments et circonstances de leur mise en place officielle. Ce processus ne saurait être objectif, car il y a toujours la présence de l'observateur dans l'observation. L'histoire s'écrit par des gens qui sont eux-mêmes déterminés par des contextes sociopolitiques, des idéologies, qui teintent leur manière de faire l'histoire. Les origines et les circonstances de l'apparition des phénomènes socioculturels sont alors corrélatives de la culture et des ambitions des auteurs qui les étudient. Si l'on veut écrire une part de l'histoire du Canada, on ira chercher les références qui permettront de justifier cette histoire, cette unité, cette cohésion. Mais puisque nous nous proposons de rapporter une partie de l'histoire des centres d'artistes au Québec, on se tournera vers le passé des gens qui vivent dans cette province et les prémisses des phénomènes étudiés y apparaîtront. Certes, notre ambition n'est pas d'écrire l'histoire d'une nation ou d'une autre, mais d'étudier une part de l'histoire des centres d'artistes. Mais, puisque : « Par essence, l'histoire est connaissance par documents.⁹¹ » et que les documents sont des récits d'auteurs, c'est une part des discours historiques que nous étudierons.

⁹¹ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 15.

2.1 Différentes appellations

Au Québec comme dans le reste du Canada, avant l'utilisation conventionnelle du syntagme « centre d'artistes autogéré » (*artist-run centre*), ces organisations d'artistes reçurent plusieurs appellations qui différaient quelques peu selon qu'elles avaient été formulées en anglais ou en français et selon les traductions qu'on en faisait. En 1992, suite à un colloque pancanadien sur les centres d'artistes, Maire Perrault écrit :

[...] il existe autant de définitions des centres que de noms pour les identifier. Selon que l'on soit esthète, soixante-huitard, intervenant culturel ou héritier de la pensée post-structuraliste, on les appelle alternatifs, galeries communautaires ou coopératives, galeries du troisième pouvoir, galeries parallèles ou centres d'artistes autogérés.⁹²

Quoique l'on retrouve fréquemment dans les premiers textes traitant de ce type d'organisation les termes de *parallel gallery* (galerie parallèle), pour Barbara Shapiro ceux-ci n'ont jamais été adéquats pour désigner la nature des regroupements qu'ils prétendaient caractériser :

The term [parallel gallery] has always been somewhat of a misnomer, for the centres are neither "galleries" in the traditional sense, nor do they run "parallel" to any existing traditional institution art system. [...] Together they form not a parallel line but a communication system, a multi-directional exchange, a "Network".⁹³

Shapiro interprète cette métaphore de parallélisme comme une négation de l'opposition au système artistique établi pourtant manifeste chez les premiers centres d'artistes. En effet, ces lieux naquirent de la volonté d'artistes en révolte contre les institutions officielles de l'art. Les centres d'artistes furent, pour Shapiro, une véritable alternative, ils proposaient réellement un autre modèle. Par conséquent, la figure représentant le mieux leur nature inaugurale, n'est pas la ligne, mais la toile, le réseau.

⁹² Marie Perrault, « L'avenir des centres, l'avenir de lieux ? » in *Points de forces: les centres d'artistes*, actes de colloque, Montréal, RCAAQ, 1992. p. 126. Les gens du milieu employaient plutôt les expressions : « organisation d'artistes », « coopérative d'artistes » et « centre d'artistes autogéré ». Ces terminologies ont été traduites de l'anglais. Dans *artist-run centre*, la notion d'autogestion n'apparaît pas. « Centre géré par des artistes » aurait été une traduction plus adéquate. L'autogestion des centres d'artistes est actuellement remise en question.

⁹³ Barbara Shapiro, « Préface » in *Rétrospective parallélogramme 1977-1978*, numéro spécial de la revue *Parallélogramme*, ANNPAC/RACA (septembre), 1977.

La raison pour laquelle Shapiro est si critique par rapport à l'appellation « galerie parallèle », s'explique. Le syntagme est une invention du Conseil des arts du Canada : « Parallel Galleries as a term was invented by the Visual Section of the Canada Council a few years ago to describe a programme of funding for artist-run, experimental art galleries or centres.⁹⁴ ». En 1983, dans son article sur l'histoire des galeries parallèles, Diana Nemiroff repousse encore la crédibilité de l'appellation, cette dernière ayant été utilisée nonchalamment, dit-elle, pour arranger une situation en cours de transformation : « Parallel, with its connotations of 'running alongside of', though it might originally have been coined to integrate the galleries into the Council's funding programs without changing the structure of the latter, conveyed alarming redundancy and correlative dispensibility.⁹⁵ ». Avec le temps, l'expression « centre d'artistes autogéré » a ainsi remplacé le vague et l'inadéquation de l'appellation officielle de l'époque. Pour Nemiroff, ceci reflète la pensée pragmatique en émergence depuis la fin des années soixante-dix. En 2006 au Québec, il ne circule plus que cette appellation structuraliste, « centre d'artistes autogéré » – quand on ne laisse pas tout simplement tomber le qualificatif « autogéré ».

2.2 Contexte favorable à l'apparition des centres d'artistes autogérés

Au milieu du XX^e siècle, la situation de la culture contemporaine au Canada était déplorable. En 1949, une commission d'enquête menée par Vincent Massey est lancée. Elle donne suite au *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada 1949-1951* dans lequel on précise que : « Si l'on classait les pays contemporains selon l'importance qu'ils accordent aux valeurs faisant l'objet de notre enquête, le Canada se trouverait loin de l'avant-garde, peut-être même près de la fin du cortège.⁹⁶ ». Pour remédier à cette situation, par suite des recommandations de ce rapport, le gouvernement canadien crée en 1957, le Conseil des arts du Canada (CAC). Basé sur le modèle britannique du Art Council of Great Britain, cet organisme est réputé indépendant des

⁹⁴ En effet, l'expression est attribuable au *Grant Art Officer* du Conseil des arts du Canada, Philip Fry, qui dès 1973 prévoyait la mise sur pied d'un réseau pancanadien de galeries parallèles. Glenn Lewis « The Value of Parallel Galleries », *Parallogramme*, vol 3, n°2, ANNPAC/RACA, 1978.

⁹⁵ Diana Nemiroff, « Par-ra-lel », *Parallogramme*, vol. 9, n°1 (automne), 1983, p. 16.

⁹⁶ *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada 1949-1951*, p. 318, cité par Helmut Kallmann in *Historica : L'Encyclopédie canadienne* : <http://www.canadianencyclopedia.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0002243>

pouvoirs politiques car, il est formé d'un jury de pairs, professionnels politiquement indépendant et aptes à juger de la qualité des propositions artistiques⁹⁷. Même si tous les auteurs reconnaissent que le Conseil des arts du Canada a été le premier organisme gouvernemental à subventionner les organisations d'artistes vouées à la diffusion de l'art actuel et expérimental, cette initiative gouvernementale n'a toutefois pas été la seule instance qui contribua à la mise en place des premiers centres d'artistes. Nemiroff relève trois facteurs à la base de leur mise sur pied : des facteurs politiques et économiques, des facteurs socioculturels et des facteurs esthétiques⁹⁸.

2.2.1 Facteurs politiques et économiques

Les années soixante dix sont au niveau sociopolitique, pour tout le Canada, des années mouvementées. En plus de la crise identitaire vécue au Québec et de la montée des différents nationalismes (canadien, québécois), les premières années de la décennie soixante-dix sont caractérisées par un important taux de chômage canadien. Cela est dû, en grande partie à l'augmentation de la population active. Pour remédier à cette situation, le gouvernement fédéral libéral de l'époque débloque des fonds pour la mise en place de programmes d'emploi. Deux programmes furent initiés : *Opportunities for Youth* (OFY), traduit par Perspectives jeunesse (PJ) et *Local Initiatives Program* (LIP), traduit par Programme initiatives locales (PIL). Clive Robertson, en citant l'article de Martin Loney, *A political Economy of Citizen Participation*, analyse ces interventions de l'état fédéral en matière d'emploi comme une mesure de contrôle social : « Il n'y a rien de surprenant ni même contestable à affirmer que PJ a été dans sa conception, et de bien des manières, ni plus ni moins qu'une stratégie élaborée pour le contrôle social et l'incorporation d'une jeunesse mécontente dans le cadre du pluralisme libéral.⁹⁹ ». De nombreux groupes d'artistes des principales métropoles canadiennes (Montréal, Toronto, Vancouver) reçurent des subventions

⁹⁷ Lorsque Brenda Wallace démissionna de son poste de *Grant Officer* du Conseil des arts du Canada à la fin des années soixante-dix, elle confessait à France Morin lors d'une entrevue publiée dans la revue *Parachute* : « My greatest disillusion with the Council was to discover that it is extremely involved in politics, politics that to often had very little to do with the real needs of the artist. ». Brenda Wallace, « On parallel Galleries », entrevue par France Morin, *Parachute*, n°13 (hiver), 1978, p. 51.

⁹⁸ Diana Nemiroff, « Par-ra-lel », *Parallogramme*, vol. 9, n°1 (automne), 1983, p. 16-19.

⁹⁹ Publié dans *The Canadian State : Political Economy and Political Power*, Toronto, Léo Panitch, University of Toronto Press, 1977, cité par Clive Robertson, « Dans les coulisses de l'art organisé », *Propos d'art*, vol. 4, n°3, 1981, p. 3.

salariales de ces programmes d'emploi : « Certains des groupes d'artistes actuels ont reçu leurs premières subventions de PIL ou PJ et un grand nombre d'organisations d'artistes [...] se sont fait les dents, administrativement parlant, sur de tels programmes d'emploi.¹⁰⁰ ». Avant les programmes officiels de subventions aux centres d'artistes du Conseil des arts du Canada, les premières communautés d'artistes ont donc pu survivre grâce aux subventions salariales octroyées par le gouvernement fédéral.

Le regroupement d'artistes montréalais *Véhicule Art*, considéré officiellement comme ayant été la première « galerie parallèle » du Canada¹⁰¹, reçu effectivement dès 1972 de l'argent des programmes d'emplois fédéraux¹⁰². Ces aides octroyées furent également à l'origine de la création en 1973 du regroupement de femmes-artistes anglophones de Montréal, *Powerhouse* (devenu par la suite la *Centrale Galerie Powerhouse*). La même année, le Conseil des arts du Canada choisit quelques organisations d'artistes qui recevaient déjà des subventions du gouvernement fédéral (PIL et PJ) et leur offrit un programme particulier de subventions dédiées à l'art contemporain¹⁰³. C'est ainsi qu'au début des années

¹⁰⁰ Clive Robertson, « Dans les coulisses de l'art organisé », *Propos d'art*, vol. 4, n°3, 1981, p. 3.

¹⁰¹ Il n'est pas simple de déterminer la première galerie parallèle au pays. Selon Marie-Josée Dauphinais, qui s'appuie sur une lettre de Creg Cunoe, la *Gallery 20/20* (dont l'ancêtre fut Region Gallery, ouverte en 1962 à London, Ontario) est la première coopérative d'artistes innovante en matière d'art expérimental. Cette galerie d'artistes existait grâce aux cotisations des membres. Voir « En marge de ... Les centres d'artistes » in *Points de forces : les centres d'artistes*, actes de colloque, Montréal, RCAAQ, 1992, p. 19. Michel Huard quant à lui parle de *Véhicule Art* comme étant la première galerie parallèle au pays. Elle a été créée en 1972 et a ouvert la voie à d'autres initiatives du genre : *Powerhouse* en 1973, *Optica* et *Média* en 1975, *Motivation V* et *Articule* en 1979. Voir « Organisations d'artistes et nouvelles galeries d'art : les centres autogérés au Québec », mémoire, Université de Montréal, 1984, p. 53. Avant l'apparition des centres d'artistes en tant que tels (ceux qui ont été subventionnés à ce titre), il y avait eu plusieurs initiatives d'artistes et tenter d'en déterminer l'origine est futile. Rappelons que le phénomène des espaces alternatifs de diffusion d'art contemporain, s'il est un phénomène spécifique aux années soixante-dix, n'est pas une idée originalement canadienne. Aux États-Unis se développait également un réseau alternatif de lieux de l'art initiés par des artistes. Dès 1972, le National Endowment for the Arts, l'équivalent du Conseil des arts du Canada, octroyait des fonds pour ce type d'initiatives artistiques appelés là-bas « Alternative Spaces ». Les responsables du Conseil des arts du Canada étaient au courant de ces développements américains.

¹⁰² Selon Nemiroff, *Véhicule Art*, aurait été fondé pour la communauté anglophone : « [...] Véhicule was the brainchild of a group of anglophone artists teaching at Sir Georges Williams University (now Concordia) and the Museum School of Fine Arts who felt isolated from the French-speaking art community and wanted to bring in Montreal some of the art they were reading about in the English. Diana Nemiroff, « Par-ra-lel », *Parallogramme*, vol. 9, n°1 (automne), 1983, p. 17. *Véhicule art* est à l'origine de la revue *Parachute*, fondée en 1976, et de la banque d'archives sur l'art contemporain qui deviendra Artexte, centre de documentation.

¹⁰³ Parmi eux, le regroupement d'artistes francophones engagé politiquement, *Média Gravure et Multiples* de Montréal et sa *Galerie Média*. Les subventions accordées à ce groupe d'artistes ne s'échelonnent pas sur plusieurs années. Brenda Wallace, ancienne *Grant Officer for museums, art galleries and alternative spaces* au Conseil des arts du Canada, lors d'une entrevue accordée à France Morin affirme que : « Media, for one thing, does not have the support of its artist community [...] That they were not fulfilling their role vis-à-vis the community has become very evident ». Elle ajoute que l'engagement politique n'a pas été considéré dans la

soixante-dix, quelques organisations d'artistes versées dans l'art expérimental, devinrent les premières « galeries parallèles » subventionnées à ce titre par le CAC. Il faudra toutefois attendre 1976 pour voir apparaître un programme d'envergure de subventions pour les galeries parallèles ou centres d'artistes.

2.2.2 Facteurs socioculturels

En plus des facteurs politiques et économiques, Nemiroff pointe un deuxième facteur dans l'avènement des centres d'artistes, celui-là d'ordre socioculturel. À la fin des années soixante, règne une ambiance de contre-culture dans toute la jeunesse occidentale. « Power to the people » est un slogan scandé abondamment. On nage dans l'idéal de l'organisation communautaire, idéal basé sur des idées marxistes. On est contre l'organisation hiérarchique et bureaucratique des institutions officielles. Les premières galeries parallèles ou centres d'artistes autogérés s'inscrivent naturellement dans cette vague idéologique : « The implementation of a democratic jury system for choosing exhibitions, a feature of most-artist run-centres, is a concrete example of the anti-hierarchical attitude.¹⁰⁴ ». Les approches contre-institutionnelles de l'époque (dont celles des organisations d'artistes) envisageaient les relations sociales dans l'alternative de l'entente commune, du compromis démocratique, sans soumission aux instances supérieures. L'autogestion était naturellement la voie à suivre pour un grand nombre de regroupements de personnes, dont les regroupements d'artistes, une alternative au modèle traditionnel de gestion.

2.2.3 Facteurs esthétiques

Enfin, l'autre facteur ayant contribué à l'apparition des centres d'artistes est évidemment d'ordre esthétique. Durant les années précédant la création des « galeries parallèles », les

décision du Conseil de cesser l'octroi de subventions : « The Council has no objections to theirs politics. For one thing, theirs politics aren't tough enough to have any impact. [...] If it were intelligent radicalism, I think they would get much much stronger support, but it's not. What the Council was more concerned about was the poor program quality. ». Brenda Wallace, « On parallel Galleries », entrevue par France Morin, *Parachute*, n°13 (hiver), 1978, p. 51. Comme *Media* a été pour la communauté artistique francophone de l'époque un lieu d'échanges et de bouillonnement d'idées important, il y a lieu de se questionner sur les motivations profondes du Conseil des arts du Canada dans cette affaire. Voir le texte de Francine Couture et d'Isabelle Éthier, « La galerie d'art parallèle : l'expérience de Média, *Intervention*, vol. 1, n°4, 1979, p. 6-8.

¹⁰⁴ Diana Nemiroff, « Par-ra-lel », *Parallogramme*, vol. 9, n°1 (automne) 1983, p. 18.

institutions et les galeries marchandes canadiennes n'étaient ni informées, ni intéressées par les nouvelles approches en art. Par conséquent, pour exposer leurs créations originales, les jeunes artistes ont dû se doter de moyens pour diffuser leur travail, souvent incompatible avec le marché de l'art officiel :

Une grande partie de l'art des années soixante et soixante-dix, restrictif et souvent basé sur le langage, mettait en question les rôles du musée, du négociant en art, du collectionneur, du public, rejetant souvent les hypothèses de construction et de vente des œuvres basées sur une préoccupation de l'objet, et les exigences concomitantes de l'exposition /collection, de la puissance et de la hiérarchie.¹⁰⁵

Certes, l'impact du Conseil des arts du Canada est notoire dans le processus de mise en place des centres d'artistes, mais il ne faut pas négliger l'importance des artistes eux-mêmes : « L'émergence des centres d'artistes au Canada est redevable, en premier lieu, aux efforts que des artistes ont déployés pour pouvoir élaborer un art actuel en accord avec leurs préoccupations.¹⁰⁶ ». Les artistes pratiquaient un art expérimental, soi-disant invendable et rejeté par les institutions artistiques de l'époque et le CAC subventionnait les centres d'artistes qui optaient pour des expérimentations multidisciplinaires et autres initiatives artistiques originales : performance, installation, art *in situ*, art des femmes, art utilisant les nouvelles technologies, etc. Cet art expérimental de « galeries parallèles » s'accordait en fait avec les grandes tendances occidentales de l'« art contemporain international » (surtout américain).

2.2.4 Art parallèle

Quoiqu'elle ne porte pas exclusivement sur les centres d'artistes – mais plus largement sur l'art parallèle¹⁰⁷ – la thèse de Guy Sioui-Durand est intéressante pour notre réflexion sur

¹⁰⁵ A.A. Bronson et Peggy Gale, « introduction » in *Museum by artists*, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 8.

¹⁰⁶ Marie-Josée Dauphinais, « En marge de ... Les centres d'artistes et l'institution » in *Points de forces : les centres d'artistes*, actes de colloque, Montréal, RCAAQ, 1992, p. 19.

¹⁰⁷ « Art parallèle » est le syntagme qu'emploie Sioui-Durand pour désigner les actions, les propositions artistiques existant en dehors des institutions officielles. Cela comprend les initiatives d'artistes, les revues alternatives, les colloques et autres événements artistiques plus ou moins marginales. Sa thèse étudie les principes sociaux à la base de l'existence des réseaux d'art parallèle et ce, tout en les situant dans leur contexte sociopolitique et historique : « L'intention première de cet essai est d'analyser l'organisation hors-institution des acteurs de l'art parallèle au Québec, autrement dit les réseaux, puis de les confronter avec les procédures

l'histoire des centres d'artistes. L'auteur établit une distinction toute simple qui nous permet de mieux comprendre le développement des centres d'artistes autogérés. Il divise en deux grandes parties l'histoire de l'art parallèle : la phase de l'art parallèle inorganisé et celle de l'art parallèle organisé qui commence en 1976, moment où les organisations et les réseaux se consolident. 1976, c'est l'année de création du regroupement pancanadien de « galeries parallèles » : l'Association of National Non-Profit Artist'Centres (ANNPAC), traduit en français par le Regroupement d'artistes des centres alternatifs (RACA). Cette organisation a été une autre initiative du Conseil des arts du Canada qui « [...] somma les organisations d'artistes (alors au nombre de 22) qui étaient subventionnées par Ottawa, de former une association de galeries parallèles ...¹⁰⁸ ». Cette association pancanadienne de galeries parallèles ou centres d'artistes se dota du meilleur médium de liaison de l'époque : le bulletin *Parallogramme*, publication qui était distribuée à la grandeur du pays¹⁰⁹. C'est ainsi qu'en 1976, un réseau de centres d'artistes relativement bien organisé, dont les membres étaient financés par le Conseil des arts du Canada et quelques gouvernements provinciaux¹¹⁰, favorisèrent la production et la diffusion de l'art expérimental du Canada.

L'histoire canadienne de l'apparition des centres d'artistes que nous venons de rappeler en pointant avec Diana Nemiroff les facteurs qui ont favorisé leur mise sur pied, est en fait une histoire d'un versant de l'art parallèle, art organisé et officiellement reconnu, car

d'institutionnalisation, principalement orchestrées par l'interventionnisme étatique bicéphale, c'est-à-dire Ottawa-Québec. ». Guy Sioui-Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Éditeur, 1997, p. 65.

¹⁰⁸ Clive Robertson, « Dans les coulisses de l'art organisé », *Propos d'art*, vol. 4, n°3, 1981, p. 4. ANNPAC/RACA a beaucoup été critiquée. Robertson et Sioui-Durand n'y ont pas manqué : « Une telle origine du premier réseau parallèle au Canada et au Québec ne correspond en rien aux critères de contre-institutionnalisation (incarnation du contre-projet de société, autogestion, autosuffisance, autonomie, etc.). Parce qu'il a été créé de manière hiérarchique, par en haut et non par la base, voilà un réseau parallèle qui n'en a que le nom [...] ». Guy Sioui-Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Éditeur, 1997, p. 67.

¹⁰⁹ *Parallogramme* fut d'abord publié par *Véhicule Art*. Le bulletin était traduit dans les deux langues officielles du Canada jusqu'en 1995, après quoi il devint la revue ontarienne *Mix*.

¹¹⁰ Le gouvernement de l'Ontario a été le premier gouvernement provincial à supporter les centres d'artistes. En 1978, Glenn Lewis écrit : « Ontario is by far the most innovative and generous in its support of contemporary art and Parallel Galleries. Consequently, they have a vital and burgeoning, regional art centres throughout Ontario. Quebec and Alberta give no support to Parallel Galleries, and B.C. give minimal support compared to Ontario. ». « The value of Parallel Galleries », *Parallogramme*, vol. 3, n° 2, 1978.

subventionné par le Conseil des arts du Canada¹¹¹. Il faut toutefois se garder de croire que tout l'art parallèle avant-gardiste et expérimental fut soutenu par des galeries parallèles subventionnées. Retenons que l'apparition des premiers centres d'artistes est le résultat d'un complexe réunissant un désir d'ouverture manifeste pour la jeunesse issue du *babyboom*, une situation sociopolitique particulière (la menace de révolution au Québec et le fort taux de chômage au pays), une tradition de la création artistique occidentale débouchant sur des expérimentations de toutes sortes et, surtout, l'octroie de subventions par le Conseil des arts du Canada. Toutefois, l'art parallèle, qui se manifestait par les galeries parallèles ou centres d'artistes, est un phénomène plus vaste, débordant les limites institutionnelles, qui ne saurait se réduire aux premiers regroupements d'artistes reconnus et subventionnés par le Conseil des arts du Canada.

2.3 Des initiatives québécoises

Dans les articles consultés sur l'histoire et le développement des centres d'artistes, personne ne mentionnait le rôle du gouvernement québécois et des municipalités, pourtant si présents aujourd'hui dans le monde de l'art actuel au Québec. Il nous a donc fallu poursuivre l'historique et remonter le court du développement des centres d'artistes au Québec. En 1961, peu de temps après la création du Conseil des arts du Canada, sous le gouvernement libéral de Jean Lesage on assiste au Québec à la création d'un ministère des Affaires culturelles¹¹². Même si une volonté provinciale de supporter la culture québécoise commence enfin à se faire sentir – en 1964 est créée à Montréal le premier musée d'art contemporain au pays – il faudra toutefois attendre plusieurs années pour voir apparaître un véritable programme québécois de subventions aux centres d'artistes en tant que tels.

Selon Sioui-Durand, l'« art parallèle », phénomène dont font partie les galeries parallèles ou centres d'artistes, serait la continuité d'une tradition typique à l'art québécois, celle de la

¹¹¹ Rappelons que la plupart des articles consultés jusqu'à présent sur l'origine des centres d'artistes ou des galeries parallèles ont été publiés dans la revue *Parallogramme*, la revue d'ANNPAC/RACA hautement subventionnée par le Conseil des arts du Canada.

¹¹² Ce ministère est à l'exemple du ministère des Affaires culturelles de France sous André Malraux. Par ce système, contrairement au système anglo-saxon, l'état s'implique ouvertement dans le développement de la culture. Il y a énonciation de politiques culturelles. Un projet de conseil des arts du Québec fut dès lors ébauché, mais demeura sans application.

contestation : « La récente phase organisée en réseaux de l'art parallèle s'arrime à une tradition d'opposition sociale présente dans l'art québécois depuis la Conquête.¹¹³ ». Pour Sioui-Durand, les centres d'artistes ne relèvent pas uniquement des initiatives du Conseil des arts du Canada, mais poursuivent le bouillonnement artistique québécois des années 40, 50 et 60 : « [...] les collectifs, les centres d'artistes et les galeries parallèles qui prennent place après 1976 ont des prédécesseurs : ce sont les mouvements avant-gardistes et les associations d'artistes et d'artisans. Les artistes en effet ont toujours cherché à s'auto-organiser.¹¹⁴ ». Une des différences majeures entre l'art de la période inorganisée et celle d'après 1976 réside dans le rapport avec les institutions, la bureaucratie, la gestion. En 1992, Lise Lamarche questionne le phénomène : « Avant les galeries, avant les centres autogérés, avant le musée d'art contemporain, les artistes exposaient leurs œuvres. [...] Hier, comme aujourd'hui, on se débrouillait avec les moyens du bord. Une différence de taille cependant doit être notée : avant la Révolution tranquille, on improvisait ; aujourd'hui nous gérons la culture.¹¹⁵ ».

De la crise d'octobre 1970 jusqu'au milieu des années quatre-vingt, « une crise de la représentativité » des artistes québécois se fait sentir. Les institutions officielles dédiées aux arts visuels ne s'intéressent pratiquement pas aux artistes qui font l'art contemporain et les questions de nationalisme et de distribution des pouvoirs au sein des entités politiques demeurent centrales :

Les revendications des associations d'artistes auprès de l'État [sic] dans les années soixante-dix ont pour objet le développement des mesures de soutien à la diffusion des arts, des programmes pour développer le marché de l'art, le développement des politiques culturelles qui rapatrierait au Québec les pouvoirs du fédéral dans ce domaine, et des mesures d'amélioration et de reconnaissance du statut de l'artiste.¹¹⁶

L'art parallèle n'est donc pas contenu intégralement dans le seul réseau organisé que constitue ANNPAC/RACA. Au Québec, il y avait une panoplie d'organisations, souvent très

¹¹³ Guy Sioui-Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Éditeur, 1997, p. 31.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁵ « Avant... quelques petites pierres angulaires » in *Points de forces : les centres d'artistes*, actes de colloque, Montréal, RCAAQ, 1992, p. 34-35.

¹¹⁶ Guy Sioui-Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Éditeur, 1997, p. 48.

engagées politiquement, qui cherchaient à se développer et à recevoir du financement des pouvoirs publics. Se sont par conséquent constitués en organismes officiellement reconnus, les initiatives d'artistes qui ont reçu des aides financières en tant que galeries parallèles ou centres d'artistes. Or, il y aurait eu inégalité. Sioui-Durand suggère de voir dans cette inégalité du financement accordé par le Conseil des arts du Canada entre les artistes francophones et anglophones, l'origine de l'accélération des politiques gouvernementales québécoises d'aide envers les artistes :

Jusqu'en 1984, l'importance du RACA se résume à ceci : c'est en majorité l'outil de la communauté artistique anglophone de Montréal. En effet, le modèle de la galerie parallèle et de son réseau pancanadien de centres d'artistes a d'abord pris son ancrage sans la communauté anglophone de Montréal. Il y a une explication économique à cela.

Dans les années soixante et soixante-dix, bien qu'à Montréal les anglophones ne comptent que pour 25% de la communauté artistique, leurs artistes reçoivent statutairement 50% du montant accordé par le Conseil des arts du Canada pour tout le Québec. Cet état de fait nourrira, dans les années soixante-dix les revendications des artistes francophones pour le développement d'une politique culturelle québécoise qui viendrait rétablir un certain équilibre. Ces premières galeries parallèles à Montréal font la promotion des nouvelles pratiques de l'avant-garde internationale, principalement américaine, comme la vidéo d'art, la performance, le *land art* et l'art conceptuel. En cela les premières galeries d'art comme Véhicule Art, Powerhouse, *Oboro* et *Optica* se définissent comme expérimentales.¹¹⁷

En 1977-1978, le ministère des Affaires culturelles commence enfin à financer, lui aussi par la voie d'un programme d'emploi, le réseau d'art parallèle québécois. Le programme Ose-Art de 1979 permet à des artistes jusque-là sans emploi d'être rémunérés pour leur travail au sein des regroupements. Ce n'est qu'en 1990 que le ministère des Affaires culturelles crée un programme officiel d'aide financière aux centres d'artistes¹¹⁸. Ce

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹¹⁸ On peut se questionner sur les raisons de l'apparition si tardive d'un programme québécois de subventions aux centres d'artistes. Probablement que des éléments de réponses se trouvent dans la crise identitaire et la montée de l'indépendantisme. Le modèle des centres d'artistes était subventionné par le Conseil des arts du Canada et les artistes québécois francophones des années soixante-dix étaient en opposition avec la vision fédéraliste. Stéphane Aquin risque une réflexion à ce sujet : « Se pourrait-il, finalement, que le Québec, ayant perdu la partie sur ce terrain [celui de la reconnaissance des arts visuels], ait consenti plus ou moins volontairement à une sorte de partage tacite de l'identité culturelle : au provincial tout ce qui touche à la langue, terrain privilégié de la spécificité québécoise ; au fédéral, les arts visuels, langage international par excellence ? ». Stéphane Aquin, « Entre la langue et l'œil », in *Monde et réseaux de l'art*, Montréal, Liber, 2000, p. 163. Étant donné que la spécificité de la culture québécoise a été d'abord reconnue dans le parlé français, les politiques culturelles du

programme offrait trois types d'aide : aide au fonctionnement, aide au versement de cachets d'artistes et aide aux projets pour la relève. Si l'idée d'un conseil des arts au Québec refait surface en 1992, lors de la restructuration ministérielle¹¹⁹, le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) ne sera réellement effectif qu'en 1994.

2.4 Le réseautage généralisé

Pour Sioui-Durand une des caractéristiques principales de l'art parallèle réside dans son organisation en réseau. Les manifestations d'art parallèle ne se présentent pas organisées de manière traditionnelle en structure hiérarchisée, mais de manière tentaculaire et rhizomatique, elles sont tissées dans un mouvement contre-institutionnel : « L'utopie du contre-projet d'autodétermination communautaire, trouve dans les réseaux parallèles, la décentralisation, le pluralisme des liens et l'autonomie sans soumission à un même moule.¹²⁰ ». L'image qui évoque le mieux cette idée de réseau et celle d'un filet dans lequel les nœuds peuvent être plus ou moins rapprochés, plus ou moins éloignés, mais qui offre tout de même une surface de résistance relativement souple, selon les cas. S'il arrivait que quelques nœuds se défassent, la surface tiendrait encore : personne dans le réseau n'est irremplaçable, il n'y a pas de porte-parole officiel, omniscient et seul capable d'imposer son savoir :

L'organisation et le fonctionnement en réseaux ont tissé d'autres types de solidarités et d'autres pratiques artistiques, favorisant non seulement l'expérimentation de nouvelles formes d'art, mais à travers elles, la mise en place de stratégies transformationnelles en connivence avec les luttes des mouvements sociaux et l'appropriation typiquement québécois de la cité comme culture de l'espace.¹²¹

Voilà en quoi le phénomène de l'art parallèle, dont font partie les centres d'artistes, est un projet de contre-société, une alternative aux pouvoirs traditionnels établis, une médiation qui fait entrer l'art dans le tissu social, et inversement le social dans l'art.

Québec ont été particulièrement généreuses pour les arts du langage. Un peu plus loin dans la page, l'auteur cite Johanne Lamoureux qui amène l'idée qu'au Québec il y a une « surconscience linguistique ».

¹¹⁹ Le gouvernement Libéral provinciale de l'époque abolit le ministère des Affaires culturelles et le remplaça par le ministère de la Culture et des communications.

¹²⁰ Guy Sioui-Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Éditeur, 1997, p. 26.

¹²¹ *Ibid.*, p. 28.

Avec le temps, la proposition singulière d'organisation en réseau des centres d'artistes devint de moins en moins exclusive. L'organisation en réseau, le regroupement de regroupements, était devenu à la fin des années quatre-vingt presque une banalité¹²².

Ces emprunts, ces similitudes dans les manières de s'organiser, de diffuser, de même que la standardisation qui s'installe entre le marché, les musées, les réseaux et le passage des acteurs individuels d'un système à l'autre, indiquent la fin des antinomies et une intégration nouvelle dans les champs de l'art où tous deviennent des sous-réseaux fonctionnels de promotion de l'art actuel.¹²³

L'interstice originel qui existait entre les centres d'artistes et les autres institutions culturelles diminuait : tous contribuèrent au développement d'un plus vaste réseau dédié aux arts actuels.

2.5 L'état tricéphale

Les gouvernements fédéral et provincial n'ont pas été les seuls à jouer un rôle dans le développement des centres d'artistes au Québec : il y eut l'intervention des municipalités. L'état tricéphale, selon la formule de Sioui-Durand, se fera sentir dans la première moitié des années quatre-vingt-dix : « L'émergence du palier municipal ne doit cependant pas être comprise comme un ajout dans la mesure où on assiste simultanément [...] à des réorganisations administratives importantes tant à Ottawa qu'à Québec, avec comme toile de fond des coupures budgétaires.¹²⁴ ». Si l'action des municipalités ne correspond pas à un apport financier pour la culture, il y a du moins décentralisation et diversification des sources de financement, ce qui minimiserait les risques de contrôle politique unidirectionnel : « La

¹²² Même les galeries privées se regroupèrent en formant l'Association des galeries d'art contemporain de Montréal (AGACM). Organisées en réseau, elles demandèrent de l'aide aux gouvernements et créèrent leur propre revue en 1988. *ETC Montréal*, couvrira non seulement les œuvres de ce réseau, mais aussi celles des galeries parallèles. Plusieurs personnes qui ont fondées ces galeries privées connaissaient l'art parallèle et l'activité des centres d'artistes, car plusieurs avaient été impliquées au Conseil des arts du Canada, pensons à René Blouin, Brenda Wallace, Chistiane Chassay.

¹²³ Guy Sioui-Durand, *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec, Inter Éditeur, 1997, p. 85.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 86.

sauvegarde de l'autonomie et de la liberté d'action des organismes artistiques passe notamment par la diversification de leurs sources de revenus.¹²⁵ ».

2.6 Le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec

En 1986, dix ans après la création d'ANNPAC/RACA, on assiste à la création d'un autre regroupement de centres d'artistes, le Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ). Ce dernier a été fondé par les membres de centres d'artistes québécois (anglophones et francophones) mécontents du regroupement officiel ANNPAC/RACA et préoccupés par le sous financement chronique des centres d'artistes du Québec. Et depuis, s'il y a bien une initiative pancanadienne¹²⁶, il n'y a plus de regroupement unissant les centres d'artistes du Canada : « Depuis 1992, date à laquelle les centres d'artistes membres du RCAAQ ont pris la décision de se retirer de la défunte organisation pancanadienne d'ANNPAC/RACA, les centres canadiens tentent sans succès de se doter d'une structure de représentation ou du moins de former une grande coalition.¹²⁷ ».

Le RCAAQ a pour buts premiers la promotion des pratiques artistiques actuelles par la représentation des centres d'artistes du Québec et la défense de leurs initiatives devant les instances gouvernementales. Il veille entre autre à « l'amélioration des conditions de la pratique artistique¹²⁸ », notamment par le respect des droits aux cachets d'expositions revenant aux artistes et par le support à la création de nouvelles œuvres. Il y a au sein de ce réseau plusieurs types de centres d'artistes, certains sont surtout considérés comme des lieux de recherche et de production tandis que d'autres se concentrent davantage sur la diffusion de l'art actuel. Si en 1991, il n'y avait que vingt-cinq membres au RCAAQ, aujourd'hui, le réseau des centres d'artistes du Québec compte plus d'une cinquantaine de membres. Même s'il existe encore des collectifs d'artistes qui ne sont pas membres du RCAAQ, l'importance

¹²⁵ Gouvernement du Québec. *La Politique culturelle du Québec : notre culture, notre avenir*. Québec : Ministère des affaires culturelles, 1992, p. 79.

¹²⁶ « Le RCAAQ est membre fondateur de l'ARCCC/CCCAA, la nouvelle Conférence des associations régionales de centres d'artistes du Canada. ». Extrait de la section *L'historique*, du site internet du RCAAQ : <http://www.rcaa.org/rcaa/historique?cles=d%E9ontologie>

¹²⁷ Jean-Yves Vigneau, « RCAAQ, le cirque », *Bulletin du RCAAQ*, vol. 12, n°2 (juin), 2006, p. 2.

¹²⁸ *Guide de déontologie*, site internet du RCAAQ, <http://www.rcaa.org/membres/guide>

du nombre demeure : en 2004, on dénombre soixante dix organisations d'artistes au Québec, dont 74,2% sont membres du RCAAQ¹²⁹.

2.7 Définitions actuelles du centre d'artistes autogérés

Mais qu'entend-t-on actuellement par « centre d'artistes autogéré » ? Pour répondre à cette question, il nous semble pertinent de nous référer aux bailleurs de fonds et autres instances légalement constituées. Les définitions sont relativement les mêmes pour tous et sont inextricablement liées à la notion d'artiste¹³⁰. Pour le Conseil des arts du Canada, le programme d'aide aux centres d'artistes admet les candidats qui sont :

[...] des organismes canadiens constitués en sociétés à but non lucratif. Les centres doivent être dirigés par un conseil d'administration composé d'une majorité d'artistes actifs en arts visuels contemporains. Les centres doivent avoir comme mandat principal de favoriser la recherche, la production, la présentation, la promotion et la diffusion de nouvelles œuvres en arts visuels contemporains. Ils doivent disposer en permanence d'un lieu accessible au public.¹³¹

Cette dernière phrase est intéressante car elle montre que le programme canadien est axé sur l'accessibilité du public aux arts visuels contemporains. Un peu plus loin, on apprend que les centres qui « présentent annuellement une série d'au moins quatre performances ou qui produisent un événement majeur en performance¹³² » peuvent accroître leurs financements en allant chercher de l'aide dans le programme Inter-arts¹³³. Notons également que la définition

¹²⁹ RCAAQ, *Trente ans de publication dans les centres d'artistes*, Édition web, format pdf, RCAAQ en partenariat avec le CALQ, Montréal (décembre). 2004. <http://www.rcaaq.org/rcaaq/etudes>

¹³⁰ Le sens de ce mot est très problématique et notre ambition n'est pas de le définir. Notons toutefois que la conception romantique de l'artiste, inspiré et rejeté de la société, ne correspond pas à celle de l'artiste-gestionnaire et multifonctionnel des centres d'artistes. Le RCAAQ se réfère au texte de l'UNESCO pour cette définition : « On entend par "artiste" toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque. », RCAAQ, Extrait du *Guide de déontologie* sur une recommandation relative à la condition de l'artiste du 27 octobre 1980, UNESCO. Voir le la page du site internet du RCAAQ : <http://www.rcaaq.org/membres/guide>

¹³¹ Conseil des arts du Canada, extrait du site internet : <http://www.conseildesarts.ca/subventions/artsvisuels/au127227986137031250.htm>

¹³² *Ibid.*

¹³³ Le programme Inter-arts attribue des subventions de diffusion aux artistes et aux organismes à but non lucratif (comme les centres d'artistes) pour la création et la diffusion de projets s'inscrivant dans une pratique dite « Inter-arts » : performance, interdisciplinarité et nouvelles pratiques artistiques. Voir le site internet du CAC :

du CAC ne mentionne pas le statut légal des membres, seulement celui de l'organisme. Cela connote une ouverture aux artistes de tous horizons, pas seulement aux canadiens.

Pour être admissible aux subventions du Conseil des arts et des lettres du Québec, l'organisation d'artistes doit être :

[...] une corporation sans but lucratif légalement constituée dont la majorité des membres sont des citoyens canadiens ou immigrants reçus résidants au Québec et avoir un conseil d'administration, composé en majorité d'artistes professionnels et de spécialistes des arts visuels ou des arts médiatiques.¹³⁴

Si l'on s'en tient à cette définition, à cause de la conjonction « et » dans l'extrait « artistes professionnel et de spécialistes des arts visuels ou des arts médiatiques », un centre pour lequel une majorité de spécialistes (pas nécessairement artistes) des arts visuels et des arts médiatiques siègent sur le CA pourrait encore recevoir des subventions à titre de centre d'artistes autogéré... Une forme d'amalgame des statuts et professions apparaît. Cela témoigne-t-il d'une transformation de la fonction d'artiste, une interpénétration des rôles, l'artiste devient un « spécialiste » des arts visuels, et le « spécialiste » des arts visuels un artiste ? Mais il s'agit d'une autre problématique dans laquelle nous ne souhaitons entrer.

Si l'organisme municipal que constitue le Conseil des arts de Montréal offre un programme général de subventions aux organismes artistiques légalement constitués en corporation à but non lucratif, il n'y pas de programme spécifique de subventions aux centres d'artistes en tant que tels. Les organismes subventionnés par la ville de Montréal doivent servir la communauté artistique du territoire montréalais. Il est également exigé que ces « corporations à but non lucratif » impliquent des artistes professionnels¹³⁵.

La définition du centre d'artistes offerte par le guide de déontologie du RCAAQ est probablement la plus représentative car elle vient des regroupements d'artistes eux-mêmes :

http://www.canadacouncil.ca/subventions/bureauinterarts/dissemination_diffusion.htm

¹³⁴ Conseil des arts et des lettres du Québec, extrait du site internet :

http://www.calq.gouv.qc.ca/organismes/d_arts_visuels.htm

¹³⁵ Voir le site internet du Conseil des arts de Montréal. http://www.artsmontreal.org/prog_gen.php

Les centres d'artistes sont des organismes à but non lucratif qui regroupent des artistes professionnels en nombre majoritaire et dont le mode de fonctionnement repose sur l'autogestion. Les artistes membres des centres d'artistes sont à la fois des créateurs et des gestionnaires de services de production ou de diffusion qu'ils ont d'abord créés pour eux-mêmes, ensuite pour l'ensemble des artistes de leur communauté et enfin, pour le public.¹³⁶

2.8 Vers la constitution du corpus

Le premier chapitre de ce mémoire nous a permis de présenter quelques problématiques liées à la notion de médiation par rapport à l'art actuel, après quoi nous avons exposé les grandes lignes du développement des centres d'artistes au Québec. Avant de procéder à l'analyse d'un corpus de documents produits par des centres d'artistes, il importe de présenter la méthodologie. Compte tenu de l'importance du RCAAQ dans le monde de l'art actuel québécois, nous avons choisi de constituer notre corpus à partir d'une sélection d'organismes diffuseurs d'art actuel, membres de ce réseau. Étant donné l'important volume de centres répondant à ce critère¹³⁷, nous avons limité la recherche à la grande région montréalaise, première ville ayant vu apparaître les galeries parallèles ou centres d'artistes reconnus comme tels.

En plus de sélectionner les centres d'artistes, pour constituer un corpus de documents produits par ces centres, il nous fallait déterminer une période d'étude. Fallait-il rassembler un échantillonnage de documents produits au fil des ans, ou nous en tenir à l'actualité ? Étant donné l'importance des rentrées culturelles automnales, et comme cette étude s'intéresse à la médiation de l'art qui se fait maintenant, la rentrée culturelle 2004-2005 (qui était en cours au début de cette recherche) a été retenue. Une approche synchronique nous a semblé plus adéquate qu'une approche diachronique, qui aurait certes été pertinente mais trop ambitieuse et qui, de plus, aurait été confrontée au manque d'archives ; les imprimés que nous allons analyser ne sont pas toujours conservés par les centres de documentation, les bibliothèques et par les centres d'artistes eux-mêmes.

¹³⁶ *Guide de déontologie*, Extrait du site internet du RCAAQ. <http://www.rcaaq.org/membres/guide>

¹³⁷ Aujourd'hui, en 2006, le RCAAQ compte soixante membres.

Le livret de programmation du RCAAQ 2004 – qui était alors imprimé et distribué dans des endroits stratégiques, mais qui malheureusement par faute de financement demeure en 2006 uniquement accessible sur internet – a été notre référence. Dans cette publication, on mentionnait les activités automnales de dix-huit centres d'artistes autogérés en territoire montréalais¹³⁸. De ce nombre, nous avons retranché les centres qui n'ont pas un mandat de diffusion, soit parce qu'ils sont voués principalement à la production (les ateliers *Graff, centre de conception graphique, inc.*) ou à l'archivage (*Artexte*). Nous avons également retiré de l'étude le *Studio XX*, car celui-ci n'a présenté aucune exposition à la rentrée culturelle 2004-2005. Pour plus de pertinence, nous avons retenu les centres qui, en 2006, sont toujours membres du RCAAQ¹³⁹. Quatorze centres d'artistes ont ainsi répondu à ces critères. C'est donc sur les documents produits pour la rentrée culturelle 2004-2005 par ces quatorze centres d'artistes de Montréal qu'une analyse descriptive sera effectuée dans le troisième chapitre de ce mémoire. Pour l'instant, afin de mieux comprendre les documents de médiation de l'art que nous analyserons, nous croyons pertinent de décrire brièvement les quatorze centres d'artistes de Montréal sélectionnés¹⁴⁰.

2.8.1 *Articule*¹⁴¹

Le centre d'artistes autogéré *Articule* est l'un des plus anciens centres d'artistes encore en activité à Montréal. Même si certains affirment que sa fondation remonte à 1977 – durant les deux premières années, *Articule* n'a pas reçu de subventions et a vécu sur les 100 dollars de cotisation d'une quarantaine de membres – il a été officiellement fondé en 1979. Les textes qui présentent le mandat du centre ramènent toujours les problématiques sociales et l'art comme fondatrices et rassembleuses pour les membres. En 2006, la question des liens entre

¹³⁸ Les centres d'artistes *Occurrence* et l'Agence *TOPO* n'étaient pas inscrits dans la liste des centres d'artistes de la publication *Programmation automne 2004* du RCAAQ.

¹³⁹ Le *Centre des arts contemporain du Québec à Montréal* (CACQM) n'est plus membre du RCAAQ.

¹⁴⁰ Le classement par ordre alphabétique s'est fait à partir de la brochure *Programmation automne 2004* publiée par le RCAAQ. Toutes les informations qui suivent sont tirées des sites internet des centres d'artistes et des *Répertoires des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada* : 5^e et 6^e édition. Lorsque des citations sont utilisées, les références complètes se trouvent en notes de bas de pages. Il est intéressant de souligner qu'en 1998, le répertoire ne présentait que les centres du Québec. Les centres d'artistes du reste du Canada ont été intégrés aux éditions subséquentes. Une carte de Montréal sur laquelle apparaît l'emplacement des quatorze centres d'artistes à l'étude se trouve en Appendice B, p. 124-125.

¹⁴¹ L'orthographe habituelle du nom de ce centre se présente sans majuscule, mais pour la cohérence orthographique de ce mémoire on lui mettra une majuscule.

l'art et la société demeure toujours encouragée par le centre : « [...] *Articule* se caractérise par [...] un engagement sérieux et sans cesse renouvelé envers la fonction sociale de l'art », et un peu plus loin : « Notre orientation à long terme se fonde sur la conviction commune voulant que la création et le politique n'est pas contingent, mais nécessaire.¹⁴² ». *Articule* se veut donc un centre d'artistes soutenant les pratiques de l'art engagées dans un questionnement d'ordre social et politique.

Au plan artistique, le parti pris du centre correspond à peu de chose près à ce que soutient également l'ensemble des centres : la création expérimentale et interdisciplinaire. *Articule* soutient aussi des productions artistiques hors les murs, une tendance observée depuis quelques années dans plusieurs centres d'artistes : « *Articule* continue d'offrir un soutien flexible aux projets particuliers qui sortent des cadres d'expositions établis.¹⁴³ ». Il est donc possible chez *Articule* de soumettre des propositions de projets pour diffusion extérieure (et de recevoir un cachet) en tout temps, un comité aux projets spéciaux est formé à cet effet. Le texte du *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition spécifie également, à l'instar d'une majorité de centres d'artistes, qu'*Articule* supporte tant le travail des artistes « de la relève », en début de carrière, fraîchement sortis des écoles, que les projets expérimentaux des artistes plus chevronnés. *Articule* était situé jusqu'à l'été 2006, au 4001 de la rue Berri dans le bâtiment industriel rénové du plateau Mont-Royal qui abrite également les bureaux du RCAAQ, de *Dazibao* et d'*Oboro*. *Articule* est désormais situé dans un autre quartier dynamiquement culturellement de la ville de Montréal : le Mile-End, au 262 de la rue Fairmount Ouest.

2.8.2 La Centrale Galerie Powerhouse

La *Centrale Galerie Powerhouse*, inaugurée en 1973 sous le nom de *Powerhouse* grâce aux initiatives de quelques femmes-artistes de l'avenue Greene (Westmount) qui s'organisèrent pour exposer leurs travaux, est un des premiers centres d'artistes de Montréal. Depuis ses débuts, son mandat est clair : offrir aux femmes-artistes la possibilité d'exposer et

¹⁴² RCAAQ, *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, Montréal, RCAAQ, 2006, p. 70.

¹⁴³ *Ibid.*

de faire connaître leurs créations contemporaines¹⁴⁴. La *Centrale* est l'instigatrice du Mois de la performance de Montréal, qui a lieu à tous les deux ans depuis 1994.

Après de nombreux déménagement, le centre quitte en 2004 le 460 de la rue Sainte-Catherine Ouest, là où d'autres centres d'artistes logeaient également¹⁴⁵, pour s'établir dans un local du quartier portugais avec vitrine sur la rue Saint-Laurent. Il est certain qu'un tel changement a des répercussions sur les publics et les approches de médiation qui y sont pratiquées. Nous en reparlerons au chapitre suivant.

Au plan artistique, en plus des activités de programmation en salle, à l'instar d'*Article*, la *Centrale* soutient des projets spéciaux hors les murs. Elle encourage également l'interdisciplinarité, « les échanges intergénérationnels, la mise en valeur de la diversité culturelle et l'implication communautaire¹⁴⁶ ». Le critère de l'identité sexuelle étant déjà limitatif pour déterminer les artistes qu'elle supporte, la *Centrale* ne s'est pas contrainte à diffuser le travail des femmes-artistes de la relève locale, mais le travail des artistes de toutes provenances et de tous niveaux: « scène locale, nationale et internationale¹⁴⁷ ». Il est intéressant de noter que le texte du *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, précise que la *Centrale* respecte les barèmes pour les cachets d'artistes et surtout, offre des « outils de promotion efficaces ». On peut donc considérer que les questions de médiation de l'art actuel sont au cœur des réflexions des membres de la *Centrale*, ces dernières considérant important de parler de diffusion et de promotion d'art actuel.

¹⁴⁴ Nous avons rencontré en entrevue Roxanne Arsenault, l'adjointe à la coordination du centre depuis 2004. Elle nous a appris que le mandat du centre est en cours de transformation. On se questionne désormais sur la place des hommes. En effet, la ségrégation sur une base sexuelle, empêche un artiste homosexuel de devenir membre de la *Centrale* ! Ce type d'exclusion n'est plus justifiable depuis les *Queer Studies* et autres *Cultural Studies*. Le débat est d'envergure.

¹⁴⁵ *Skol* et *Dare-Dare* y ont résidé jusqu'en 2004 et le centre de documentation *Artex* y est toujours. L'augmentation des coûts de loyer aurait été à la base de leur relocalisation.

¹⁴⁶ RCAAQ, *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, Montréal, RCAAQ, 2006, p. 92.

¹⁴⁷ *Ibid.*

2.8.3 Le centre d'art et de diffusion *Clark*

Le Centre d'art et de diffusion *Clark* a été fondé par un groupe d'artistes qui partageaient un immense atelier situé dans un bâtiment industriel¹⁴⁸. La première exposition ouverte au public fut *Le musée temporaire* en 1985. C'est seulement depuis 1988 que *Clark* existe officiellement comme centre d'artistes. Il se trouve aujourd'hui dans une petite zone industrielle au carrefour des quartiers Mile-End, Plateau Mont-Royal et Vieux-Rosemont, au 5455, avenue de Gaspé.

Clark se définit comme un « espace rassembleur » pour lequel la communication et l'échange autour des œuvres et entre artistes est essentielle. Comme plusieurs autres centres, il met à la disposition des artistes deux salles d'exposition. Ce qui le rend particulier est définitivement la mise sur pied en 1998 d'un atelier de menuiserie. En plus de cet atelier de bois, *Clark* offre également des ateliers individuels et un programme de résidence d'artistes, d'ici comme d'ailleurs. Dans le *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, on avoue sélectionner des expositions qui ne font pas l'unanimité : « Simplement, *Clark* revendique la responsabilité de donner à voir, de surprendre, de ravir... et pourquoi pas, de déplaire à l'occasion !¹⁴⁹ ». C'est donc dire qu'on n'est pas dans une logique de consensus et d'uniformisation des pratiques. On ose prendre le risque d'une réception négative des expositions, cette attitude suggère une ouverture et une considération pour les différentes sensibilités des publics. En effet, une exposition n'a pas besoin d'être appréciée par tous pour avoir une quelconque pertinence dans le monde de l'art. Toute proposition artistique offre une expérience esthétique unique à partir de laquelle il est possible de réfléchir. Le mandat de *Clark* en tient compte.

2.8.4 Le centre d'exposition *Circa*

Contrairement à une majorité de centres qui se sont formés en opposition aux institutions et aux galeries privées, *Circa* a eu un passé de galerie privée avant de devenir en 1996 un

¹⁴⁸ L'édifice, aujourd'hui démoli, était alors situé au 1591 de la rue *Clark*, au centre-ville de Montréal.

¹⁴⁹ RCAAQ, *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, Montréal, RCAAQ, 2006, p. 98.

centre d'artistes autogéré voué à la diffusion de la sculpture et de l'installation¹⁵⁰. C'était, depuis sa fondation en 1988 par Monique Girard, Yves Louis-Seize et Maurice Achard, une galerie affiliée au Centre de céramique Bonsecours. *Circa* est désormais situé tout près du Musée d'art contemporain de Montréal, au 372 Sainte-Catherine Ouest, dans un édifice reconnu pour sa concentration en espaces dédiés à la diffusion de l'art actuel (Belgo). Si Maurice Achard en est encore à ce jour le « directeur », cela n'empêche pas le centre d'exposition *Circa* d'avoir une organisation démocratique constituée de comités de membres.

En concordance avec la tendance initiée depuis le milieu des années quatre-vingt, l'internationalisation des échanges est devenue une fierté du centre. C'est « par la diversité de ses propositions [que le centre] favorise une fréquentation importante d'intervenants spécialisés, mais également d'un public plus large qui s'ouvre ainsi à la connaissance et à l'appréciation de l'art contemporain.¹⁵¹ », cette volonté de rejoindre un public plus large est rarement exprimée aussi clairement par les centres d'artistes, il y a donc là le souci d'une médiation artistique plus inclusive. Par l'exploration de ses deux espaces d'exposition, *Circa*, encourage les ponts entre les générations d'artistes. Habitude singulière : *Circa* a coutume de demander aux artistes de la relève de choisir le travail d'artistes plus chevronnés afin qu'ils exposent en même temps qu'eux.

Au plan artistique, *Circa* se veut impliqué dans « l'enrichissement de la recherche en art contemporain. Le potentiel de l'artiste, la pertinence de son projet, la contribution de l'exposition à son cheminement sont des facteurs importants d'évaluation.¹⁵² ». Notons que le processus de création ou la démarche semble être un facteur d'importance dans la sélection des projets des artistes, est-ce une spécificité du centre, ou une nouvelle tendance en art actuel ?

¹⁵⁰ *Circa* est reconnu pour avoir une salle d'exposition particulièrement grande qui montre le plus souvent le travail d'artistes établis, et une autre salle, plus petite, dans laquelle les artistes de la relève exposent généralement. Ainsi, les œuvres exposées chez *Circa* doivent faire avec les contraintes spatiales du lieu.

¹⁵¹ RCAAQ, *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, Montréal, RCAAQ, 2006, p. 96.

¹⁵² *Ibid.*

2.8.5 Le centre des arts actuels *Skol*

Quoiqu'une majorité de centres d'artistes aient été créés pour diffuser le travail des artistes en émergence, plusieurs ont modéré avec le temps leur position et diffusent également le travail expérimental des artistes plus chevronnés. *Skol*, créée en 1986, axe quant à lui son mandat sur la diffusion des œuvres faites par des artistes « de la relève », il offre aussi une plate-forme pour les discours critiques des théoriciens(nes) en début de carrière. En effet, en plus de publier à chaque année un ouvrage rétrospectif sur la programmation de l'année précédente, *Skol* est l'éditeur sporadique d'ouvrages plus étoffés traitant de problématiques en art actuel¹⁵³.

Toujours dans le *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, on tient à préciser que les tendances esthétiques que *Skol* présentent sont déterminées par les dossiers reçus. On est donc soucieux de représenter les œuvres de la communauté artistique actuelle. *Skol* se montre également impliqué dans un programme de médiation, car il offre des activités didactiques dispensées par un(e) intervenant(e) du milieu des arts (enseignante, spécialiste, etc.) afin d'accompagner les publics dans l'appréciation des expositions. *Skol* profite depuis 2004 de l'achalandage de l'édifice Belgo.

2.8.6 *Dare-Dare*, centre de diffusion multidisciplinaire de Montréal¹⁵⁴

Même si *Dare-Dare* fut fondé en 1985 par trois jeunes femmes dont Sylvie Cotton, Diane Tremblay et Claire Bourque, son statut de centre d'artistes n'apparaît qu'en 1990. Depuis le début, ses membres ont à cœur de travailler dans l'interdisciplinarité en art actuel. Depuis 1996, le mandat du centre s'est précisé par rapport aux problématiques relatives aux lieux de

¹⁵³ Parmi ces ouvrages on retrouve notamment, *Installations, pistes et territoires : l'installation au Québec 1975-1995*, sous la dir. de Sylvie Cotton et de Anne Bérubé (1997) et *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstance/When Art Becomes Circumstance*, sous la direction de Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (2001). Notons que plusieurs centres ont également des activités de publication, là n'est pas le sujet de cette recherche, d'autres études se sont penchées sur cette problématique de la publication dans les centres d'artistes. Voir : RCAAQ, *Trente ans de publication dans les centres d'artistes*, Édition web, format pdf, RCAAQ, en partenariat avec le CALQ, Montréal, décembre 2004. <http://www.rcaaq.org/> et *Tiré à part : situer les pratiques d'édition des centres d'artistes /Off Printing : Situating Publishing Practices in Artists-run Centres*, actes de rencontre. Montréal, RCAAQ, 2005.

¹⁵⁴ Le nom de ce centre est toujours écrit en lettre majuscule, mais dans un but de cohérence orthographique, nous l'écrivons en lettres minuscules comme les autres noms des centres.

diffusion et aux contextes de réception de l'art actuel. À l'automne 2004, le centre délaisse la traditionnelle salle d'exposition et déménage dans une roulotte. La roulotte, propriété des membres de *Dare-Dare*, s'est temporairement établie de 2004 à 2006 au Square Viger¹⁵⁵. Ce changement est présenté comme un projet rassembleur en lui-même :

Avec *Dis/location : projet d'articulation urbaine*, DARE-DARE a établi un contexte pour la recherche et la diffusion des pratiques qui ont lieu dans l'espace public. Pour ce projet le centre s'est doté d'un abri mobile et a quitté son espace de galerie. Cette exploration urbaine s'effectue par amarrages successifs en des lieux de la ville de Montréal qui sont porteurs de riches questions sociales et politiques.¹⁵⁶

On sent une volonté plus affirmée de sortir l'art actuel des limites du lieu d'exposition, une volonté d'ouverture vers la dimension politique, vers une forme d'engagement social de l'art, un questionnement sur la place de l'art dans l'espace public. On peut dire que la problématique de l'ouverture de l'art au public abordée dans le premier chapitre de ce mémoire au travers des réflexions des auteurs en médiation culturelle de l'art contemporain s'incarne dans la nouvelle approche de *Dare-Dare*. Le centre d'artistes *Dare-Dare* devient ainsi un espace de médiation entre occupants des zones adjacentes à la roulotte. Ce geste est évidemment une initiative très originale et audacieuse dans le contexte d'institutionnalisation des centres d'artistes, car il est l'expression d'un goût du risque, un ingrédient stimulant l'expérimentation artistique.

Comme presque tous les centres d'artistes, *Dare-Dare* publie également des ouvrages thématiques traitant des activités artistiques qu'il soutient. Il est aussi très engagé dans la présentation d'œuvres de jeunes artistes diplômés d'études supérieures. *Dare-Dare* se met en scène lui-même comme organisme et questionne son rôle et sa place dans le tissu social. Il se met lui-même en péril, ce qui est une dimension fort intéressante qu'il faudrait étudier en profondeur. Sans entrer dans le détail, nous discuterons de cette question au troisième chapitre par l'intermédiaire des documents qui ont accompagné le lancement officiel du projet en automne 2004.

¹⁵⁵ *Dare-Dare* a déménagé à nouveau sa roulotte dans un autre espace public : le parc sans nom situé sous le viaduc Van Horne, près des centres d'artistes *Clark* et *Diagonale*.

¹⁵⁶ RCAAQ, *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, Montréal, RCAAQ, 2006, p. 104.

2.8.7 *Dazibao*, centre de photographie actuelle

À contre-courant de la multidisciplinarité en art et à l'instar de *Vox*, la spécificité de *Dazibao* réside depuis sa fondation en 1980 dans la diffusion de la photographie contemporaine et des pratiques qui lui sont reliées (installation, performance, *land art*, etc.) et dans l'intérêt pour la réflexion théorique inhérente à l'art photographique actuel. Avec le temps, *Dazibao* a élargi son mandat de diffusion d'œuvres en galerie à une importante pratique de publication sur l'art. *Dazibao*, c'est aussi une petite maison d'édition spécialisée dans les ouvrages théoriques et livres d'art, un autre média pour la diffusion de la photographie actuelle.

Dans le *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, on mentionne l'existence de programmes de commissariat fait par des artistes et des programmes de résidence de production/diffusion comme spécificité du centre. En offrant de telles opportunités aux artistes, le centre agit comme médiateur, embrayeur d'hybridités statutaires. Les artistes deviennent des commissaires, les théoriciens, des artistes, etc. :

Afin d'être au cœur de cette effervescence qui motive et redéfinit les pratiques photographiques actuelles, *Dazibao* favorise les initiatives, les choix intellectuels et esthétiques issus des artistes. En ce sens, le centre fait figure de relais entre les artistes, les commissaires, les théoriciens, les auteurs, les critiques, la communauté universitaire, le milieu artistique et le grand public.¹⁵⁷

Comme à peu près tous les centres, *Dazibao* sert une communauté d'artistes, d'ici et d'ailleurs, « de la relève » comme des plus chevronnés, engagés dans une pratique expérimentale. Le centre est situé dans le même bâtiment que le RCAAQ et *Oboro*, au 4001 de la rue Berri.

¹⁵⁷Page relative au mandat de *Dazibao*, extrait du site internet.
<http://www.dazibao-photo.org/fr/mandat.html>

2.8.8 *Diagonale*, centre des arts et des fibres du Québec

Diagonale est un des tout derniers centres d'artistes de la région de Montréal à joindre officiellement le RCAAQ. C'est le seul centre du Canada à avoir un mandat axé sur la diffusion de l'art « utilisant les techniques ou concepts relevant des arts de la fibre¹⁵⁸ ». À l'instar de *Circa*, *Diagonale* a eu un passé institutionnel avant de devenir un centre d'artistes en 2004 : c'était le Conseil des arts textiles du Québec. Ce regroupement a été en activité durant plus d'une vingtaine d'années sans jamais offrir de lieu permanent d'exposition.

À l'instar des autres centres, *Diagonale*, se présente comme un centre ouvert aux échanges et à la réflexion sur l'art actuel, à la diffusion du travail des jeunes artistes diplômés, à l'entretien de liens avec la communauté nationale et internationale. Il présente également des expositions hors Québec et offre un programme de résidence. Alors que *Dare-Dare* se débarrasse de sa salle d'exposition, le centre d'artistes voué aux arts textiles offre désormais un espace d'exposition. Il est situé dans le même bâtiment que *Clark*, c'est-à-dire sur la rue de Gaspé.

2.8.9 *Galerie B-312*

Précédemment appelée *Galerie d'art l'Émergence*, le centre d'artistes *Galerie B-312* porte ce nom depuis 1991, année où il s'est établi dans l'édifice Belgo. Depuis ses débuts, ce centre d'artistes soutient plus particulièrement les projets réalisés par les artistes et les commissaires de la relève, tout en considérant importants les échanges avec les artistes de l'étranger. En accord avec la tendance, *B-312* privilégie l'interdisciplinarité : en plus des expositions d'art actuel, il offre des soirées de musique expérimentale (*Les jeudis tout ouïes*). À souligner dans une étude sur la médiation écrite dans les centres d'artiste : *B-312* accorde une importance notable à la communication autour des expositions, c'est ce qu'atteste les phrases extraites du *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition : « Les préparations des expositions sont l'occasion d'échanges de réflexion. Ces

¹⁵⁸ RCAAQ, *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, Montréal, RCAAQ, 2006, p. 108.

échanges débutent avec une visite d'atelier, continuent à l'étape de la conception du communiqué de presse et peuvent prendre la forme de rencontres publiques lors de la tenue d'événements. [...] Les expositions sont annoncées par envoi postal pancanadien, et toutes les expositions sont répertoriées et archivées sur son site internet.¹⁵⁹ ».

Jusqu'à tout récemment – 2003 fut la dernière année –, le centre était éditeur des *Cahiers de la Galerie B-312*. Il s'agissait de dépliants qui accompagnaient les expositions dans lesquels paraissaient des reproductions d'œuvres, des biographies et de courts essais d'auteurs ou des textes d'artistes. Les cahiers étaient ensuite regroupés en coffret à collectionner, mais évoquant la raison des coupures financières, le centre a dû cesser cette activité.

2.8.10 *Oboro*

Oboro a été fondé en 1982 par un groupe d'artistes impliqués dans des recherches multidisciplinaires. En plus d'offrir une magnifique salle d'exposition pour les projets d'artistes¹⁶⁰, de collectifs d'artistes et de commissaires, *Oboro* est reconnu en tant que lieu offrant des facilités pour la production multimédias. Dans le texte du *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, le lecteur est renvoyé au site internet du centre, ce qui prouve l'importance qu'on accorde à cet outil de communication entre les membres et les publics.

Un paragraphe de ce même répertoire présente les motivations du centre : « *Oboro* s'est donné le mandat plus spécifique de soutenir la création issue de diverses pratiques culturelles. [...] L'objectif d'*Oboro* est de contribuer à une culture de paix.¹⁶¹ ». Sachant que le gouvernement fédéral a depuis peu axé ses politiques sur l'ouverture des arts aux différentes communautés culturelles, on peut se demander si cette orientation prise par *Oboro*, un centre d'art médiatique, est une réelle volonté des membres ou une pression exercée par le Conseil

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶⁰ Des puits de lumière offrent une généreuse lumière naturelle. Ils sont malheureusement trop souvent obstrués, car les œuvres multimédias exigent un éclairage artificiel.

¹⁶¹ RCAAQ, *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, RCAAQ, 2006, p. 134.

des arts du Canada. *Oboro* est également situé dans le bâtiment qui abrite les bureaux du RCAAQ, sur la rue Berri.

2.8.11 *Optica*, un centre d'art contemporain

The Centaur Gallery était le nom original de la galerie parallèle fondée en 1972 que dirigeait William B. Ewing. Cet ancêtre d'*Optica* avait pour mandat de diffuser la photographie contemporaine. C'est en 1980, avec Diana Nemiroff comme présidente du comité exécutif, qu'*Optica* devient un centre d'artistes formé d'un conseil d'administration composé d'une majorité d'artistes¹⁶². Avec le temps, le mandat disciplinaire originel s'est élargi aux autres pratiques artistiques contemporaines : installation, projet *in situ*, hors les murs, etc. *Optica* s'inscrit désormais dans le récent paradigme artistique de la multidisciplinarité.

Aujourd'hui situé au cinquième étage de l'édifice Belgo, *Optica* offre deux salles d'exposition dont la plus petite présente généralement le travail d'artistes en début de carrière. Des activités de publications ainsi que des événements et colloques à portée théorique sont également soutenus par le centre. Dans le *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, on apprend que le centre soutient des projets de commissariat et expose le travail d'artistes invités, projets faisant habituellement l'objet de catalogues et de publications. *Optica* est un centre d'artistes bien ancré dans la communauté artistique d'ici et reconnu à l'étranger dont les liens avec le monde universitaire sont fréquents : « En 1992, *Optica* s'est doté d'un fonds[sic] d'archives, administré par l'université Concordia, qui répertorie les activités du centre depuis sa fondation.¹⁶³ ». Ces archives sont disponibles sur place ou sur le site internet du centre.

¹⁶² Voir Serge Allaire, « *Optica*, un centre au service de l'art contemporain », mémoire de maîtrise, Montréal, UQAM, 1986, p. 141.

¹⁶³ RCAAQ, *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, 6^e édition, Montréal, RCAAQ, 2006, p. 140.

2.8.12 *Perte de signal*

Perte de signal est un centre d'artistes un peu différent des autres dont nous avons parlé jusqu'ici dans la mesure où il ne reçoit pas encore de subventions des gouvernements provincial et fédéral. Fondé en 1997 par cinq artistes en arts visuels et en cinéma (Robin Dupuis, Julie-Christine Fortier, Rémi Lacoste, Isabelle Hayeur et Sébastien Pesot) qui organisèrent les 7^{ième} et 8^{ième} Événements interuniversitaires de création vidéo, son incorporation en centre d'artistes autogéré (2000) et son adhésion au RCAAQ sont très récentes. À l'instar de *Dare-Dare*, *Perte de signal* n'a pas de salle d'exposition permanente. Quoiqu'il lui arrive d'être l'instigateur de projets de commissariat présentés ici et à l'étranger, *Perte de signal* est davantage une personne morale représentant des artistes « de la relève » qu'un centre d'exposition. Il soutient, à l'instar d'*Oboro*, la création et la diffusion des arts médiatiques et numériques. Retenons qu'il s'agit d'un centre moins institutionnalisé, car tout petit, très récent et impliqué dans le support à la relève en arts médiatiques.

2.8.13 *Vidéographe Inc.*

Le centre d'artistes *Vidéographe* est voué à la vidéo d'art, son mandat se divise en trois volets : *Vidéographe production*, *Vidéographe distribution* et *Espace Vidéographe*. Pour les besoins de cette étude, nous avons uniquement retenu les documents qui ont été créés par *Espace Vidéographe* car ce secteur doit « favoriser le développement de la discipline et l'intérêt des nouveaux publics par le biais d'activités multiples en programmation.¹⁶⁴ », objectif s'inscrivant dans une démarche en médiation de l'art actuel. Il a donc au cœur de son mandat une préoccupation pour l'ouverture des publics, pour une diffusion plus large.

Vidéographe existe depuis le début de l'aventure de l'art parallèle des années soixante dix (1973). Il a supporté la vidéo d'art mais aussi les vidéos expérimentales d'auteurs politiquement engagés comme Robert Morin. Avec le temps, son champ disciplinaire s'est élargi aux arts médiatiques. Si *Vidéographe* soutient les artistes de la relève, il ne laisse pas tomber ceux que l'on désigne comme des « artistes professionnels ». Depuis 2000, *Espace*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 162.

Vidéographe, à l'instar de *Dare-Dare* et de *Perte de signal*, a abandonné l'idée d'un local permanent de présentation. Il est désormais instigateur de projets qui ont lieu hors les murs, en différents endroits.

2.8.14 *Vox*, centre de l'image contemporaine

La spécificité de ce centre réside depuis sa fondation en 1985 (il s'appelait alors *Vox Populi*), dans une réflexion sur la diffusion de l'image en arts visuels. Il a été fondé par un collectif d'artistes intéressé par la communication et le phénomène de la multidisciplinarité en art. C'est en 1987 que *Vox* a précisé son mandat en se spécialisant dans la diffusion d'œuvres photographiques. *Vox* fut l'initiateur du Mois de la photo à Montréal, dont la première édition eut lieu en 1989. Cette biennale à visée internationale est organisée en collaboration avec d'autres diffuseurs d'art actuel de Montréal. Depuis 2005, le centre possède un fond documentaire constitué de textes et d'images sur la photographie québécoise.

Après avoir occupé les vastes espaces du Marché Bonsecours, *Vox* est maintenant situé sur la rue Saint-Laurent, dans un local ayant préservé les traces du bar qu'il était, juste à côté de la Société des arts technologiques (SAT). Le complément actuel de *Vox* « centre de l'image contemporaine » n'existe que depuis ce dernier déménagement en 2004. En plus de présenter des expositions de photographies d'art actuel, *Vox* s'efforce de faire connaître le travail des artistes d'ici à l'étranger.

2.9 Spécificités des centres d'artistes

Étant donné que chaque centre d'artistes offre un caractère singulier, il n'est pas simple de pointer les propriétés globales de ce type d'organismes diffuseurs d'art actuel au Québec. À la lumière de ce que nous venons de dire, on peut toutefois leur reconnaître des caractéristiques communes. Tantôt lieux de production – ils offrent de l'équipement et des résidences d'artiste – tantôt lieux de documentation, tantôt lieux de diffusion du travail actuel des artistes professionnels, et parfois tout à la fois, les centres d'artistes sont des organismes à

but non lucratif : ils ne font pas de profit. Ils sont gérés par un conseil d'administration formé d'une majorité d'artistes¹⁶⁵ et luttent pour l'amélioration des conditions de la pratique artistique actuelle. Au plan artistique, les centres d'artistes sont impliqués dans la recherche artistique expérimentale et favorisent le travail de ceux qui écrivent sur l'art actuel (historiens, théoriciens, sociologues, commissaires, etc.).

Si leur structure est ouverte – n'importe qui peut devenir membre d'un centre d'artistes moyennant une petite somme annuelle (autour de vingt dollars) – il est par contre plus difficile de faire en sorte que son projet soit retenu par les comités de sélection. Les centres d'artistes évoluent, à l'égal des différents conseils des arts, dans le système de l'évaluation par les pairs¹⁶⁶. En effet, la majorité des centres d'artistes fonctionnent par appel de dossiers pour la sélection des projets à soutenir, c'est-à-dire qu'ils reçoivent des propositions de projets que les membres du comité de programmation sélectionnent. Les créateurs doivent donc exercer l'art du *portfolio* ainsi que l'art de la présentation de projets artistiques à réaliser. C'est pourquoi, la plupart du temps, les œuvres présentées dans les centres d'artistes ont été préconçues, présentées sur papier et autres supports médiatiques avant d'être réalisées.

On peut aussi remarquer que la tendance à l'interdisciplinarité, qui avait été à l'origine des toutes premières initiatives d'artistes, refait uniformément surface dans les revendications esthétiques des centres d'artistes métropolitains. Le désir d'un rayonnement de plus en plus international est en voie de devenir une tradition chez une majorité de centres d'artistes de Montréal, réduisant par là la représentativité locale.

¹⁶⁵ Voir l'organigramme type d'un centre d'artistes autogérés en Appendice A, p. 123.

¹⁶⁶ Marie Lavigne questionne l'importance des publics dans un système basé sur l'évaluation par les pairs. L'évaluation par les pairs mène selon elle à un art d'élite au détriment des formes moins prisées par les « professionnels » de l'art. « L'évaluation par les pairs dans le secteur artistique », in *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ?*, sous la dir. de Guy Bellavance, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2000.

2.9.1 Les centres d'artistes et le marché

Les centres d'artistes sont par essence des organismes à but non lucratif, c'est-à-dire qu'ils n'oeuvrent pas dans une logique capitaliste dont le dessein est l'accroissement des profits. Par conséquent, ils entretiennent des relations paradoxales avec le « marché des biens symboliques ». Le texte de Jean-Yves Vigneau du dernier bulletin du RCAAQ nous rappelle que la vente d'œuvres dans les centres d'artistes est une sorte de tabou. Si la vente d'œuvres dans les centres d'artistes n'est à ce jour pas officiellement interdite par le code de déontologie – les acheteurs potentiels sont référés aux artistes qui doivent alors marchander – les centres ne peuvent tirer profit des ventes que dans le cas de levée de fond effectuée pour accroître le financement de l'organisme. S'agit-il d'une nouvelle forme de bénévolat dans laquelle les artistes offrent leurs productions à des prix dérisoires¹⁶⁷. Cette question des relations entre les centres d'artistes et le marché de l'art nous apparaît aujourd'hui comme primordiale, la situation générale des arts actuels au Québec ayant changée depuis les années soixante dix. Les centres d'artistes ne pourraient-ils pas œuvrer à l'amélioration des conditions financières des artistes en offrant davantage de services de gestion et d'initiation au marché de l'art et surtout, en travaillant à l'ouverture d'un marché de l'art actuel au Québec. Notre recherche ne peut développer davantage sur ce sujet, mais il y a là matière à réflexion.

2.9.2 Autogestion

Une des principales problématiques des centres d'artistes tient à l'idéal d'autogestion. Au départ, les organisations d'artistes s'opposaient au système établi de l'art, elles proposaient un mode de gestion différent du modèle hiérarchique de la bureaucratie, un modèle de participation active et collective des membres. Mais qu'en est-il réellement de cette autogestion? Certes, il ne faut pas la penser dans le sens d'une autonomie financière (on a vu que trois paliers de gouvernement offrent des subventions aux centres d'artistes), mais d'une

¹⁶⁷ Prenons le cas de *DARE-DARE Dépôt*, un événement qui a lieu tous les ans chez *Dare-Dare* par lequel on demande aux artistes membres du centre d'offrir des œuvres pour une vente collective dont un petit pourcentage des profits revient au centre.

« autogestion idéologique et artistique¹⁶⁸ ». Les centres d'artistes sont gérés par un conseil d'administration formé d'une majorité d'artistes, et c'est lui qui, en concertation démocratique, assure la gestion des finances et la direction artistique¹⁶⁹.

La peur de l'institutionnalisation et les contraintes du fardeau des procédures bureaucratiques sont des craintes manifestes :

Depuis le début de leur existence, les centres autogérés portent avec eux la crainte d'être "institutionnalisés". Les centres sont constamment confrontés au maintien d'un échange entre l'organisation, l'administration et leurs membres ; la crainte de ne plus contrôler le "fétichisme de l'organisation" qui installe la bureaucratie.¹⁷⁰

Penser que les centres d'artistes autogérés ne sont pas des formes d'institutions est à notre avis une erreur. Par « institution », il ne faut pas entendre « établissement organisé en structure rigide et définitive », mais une chose instituée, c'est-à-dire établie officiellement, d'une manière plus ou moins durable. Or, le système des centres d'artistes est subventionné par les gouvernements depuis plus d'une trentaine d'années, pour un Québec relativement récent, on ne peut plus considérer ce mode de fonctionnement comme une proposition marginale.

Est-ce à dire que les centres d'artistes sont devenus des institutions « bureaucratiques », récupérées par le système? Au contraire, plusieurs centres d'artistes réussissent à déjouer cette « menace » d'institutionnalisation :

Tant que les centres d'artistes emploieront des personnes qui seront appelées à cumuler plusieurs fonctions, que les artistes bénévoles choisiront de s'impliquer selon leur intérêt, que l'autogestion sera le mode organisationnel et qu'une ouverture face aux changements de l'art contemporain demeurera, la bureaucratisation sera freinée et localisée aux relations avec les instances gouvernementales.¹⁷¹

¹⁶⁸ Termes de Guy Sioui-Durand, *L'art comme alternative*, Québec, Inter Éditeur, 1997, p. 143.

¹⁶⁹ Voir l'organigramme type d'un centre d'artistes, en Appendice A, p. 123.

¹⁷⁰ Michel Huard, « Organisation d'artistes et nouvelles galeries d'art », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1984.

¹⁷¹ Marie-Josée Dauphinais, « En marge de... Les centres d'artistes et l'institution » in *Points de forces : Les centres d'artistes*, actes de colloque, Montréal, RCAAQ, 1992, p. 25.

L'abandon d'espace permanent pour la monstration des œuvres, à l'instar de *Dare-Dare*, est une solution ambitieuse pour contrer la rigidité institutionnelle. Clive Robertson va même jusqu'à préconiser le roulement de personnel dans les organismes culturels : « We all would like some security of employment but, as a way of ensuring fair accessibility, opportunity and cultural change, it could be argued that no position of scholarly or artistic management in an art institution or artist formation should be held for longer than five years.¹⁷² ». C'est par la prise de risque, par la volonté de changement que le procès d'institutionnalisation peut être ralenti¹⁷³. Il faut penser les utopies (celle des centres d'artistes en est une) non dans l'atteinte de la fin, mais dans la richesse de la quête.

2.9.3 Le public des centres d'artistes

Une des problématiques au cœur du système des centres d'artistes au Québec réside dans leur relation avec les différents publics. Marcel Fournier résume bien la situation au milieu des années quatre-vingt :

Partiellement ou totalement subventionnées par le Conseil des arts ou par le ministère des Affaires culturelles, ces institutions gérées par les artistes eux-mêmes sont habituellement voués à un art expérimental ou d'avant-garde dont la diffusion s'inscrit difficilement dans le réseau commercial des galeries. Cet art rejoint un public plutôt restreint, constitué d'autres artistes, de spécialistes de l'art et d'amateurs avertis.¹⁷⁴

En 1992, Marie-Josée Dauphinais écrit : « Il est bien connu que ceux-ci [les centres d'artistes] sont surtout fréquentés par des individus oeuvrant déjà dans le milieu artistique,

¹⁷² « Importance of Autonomy: Competitive And Dysfunctional Autonomie within the Canadian Art » in *Points de forces: Les centres d'artistes*, actes de colloque, Montréal, RCAAQ, 1992, p. 76.

¹⁷³ Il y a au cœur du modèle du centre d'artistes un paradoxe. La professionnalisation va de pair avec l'institutionnalisation. Les centres d'artistes oeuvrent dans le développement d'un art expérimental, en devenir, art risqué et par là même possiblement raté, non rentabilisé. Or, l'échec n'est pas le lot du professionnalisme et de la gestion. La logique d'efficacité de gestion exigée par les bailleurs de fonds publics, s'oppose à la prise de risque et l'incertitude qu'exige la création expérimentale en train de se faire. Ce paradoxe était déjà au fondement des premières galeries parallèles et perdurent encore à ce jour. Dès le début, les programmes du Conseil des arts du Canada axaient sur la professionnalisation et l'efficacité de la gestion. Barbara Wallace, qui fut l'une des « grant officer » confesse : « They have [les gens du Conseil] never nerver interfered at the program level, where quality has been upheld. [...] The administration that takes place in alternative spaces should be similar to any other administration, whether it be in a museum or an art gallery, large or small. ». Brenda Wallace, « On Parallel Galleries », entrevue par France Morin, *Parachute* n° 13, 1983, p. 48.

¹⁷⁴ Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, Montréal, Institut Québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 116.

qu'ils soient artistes, conservateurs, historiens, critiques, étudiants aux beaux-arts ou autres.¹⁷⁵ ». Les centres d'artistes représentent-ils encore en 2006 des lieux auxquels les publics non initiés n'ont que difficilement accès ? Il semblerait que les centres d'artistes se destinent toujours en premier lieu à une communauté d'artistes professionnels, de collaborateurs, reléguant la question des publics au second plan¹⁷⁶. En effet, l'histoire des centres d'artistes est liée aux revendications des artistes, non à celles des publics. Le dernier chapitre de ce mémoire traitera des questions relatives aux publics des centres d'artistes en lien avec les médiations offertes dans les centres de Montréal et surtout, tentera de retrouver les « lecteur-modèles¹⁷⁷ » des discours accompagnant un échantillonnage d'expositions.

2.10 Le centre d'artistes comme médiation

Les sociologues (Bruno Latour, Antoine Hennion, Howard Becker...) nous ont sensibilisé aux rôles des intermédiaires au sein des productions sociales. Les centres d'artistes constituent d'excellents exemples d'intermédiaires artistiques, leur situation les place dans une chaîne de transformations ayant modifié le champ des arts québécois, chaîne sans début, sans fin, chaîne faite d'un continuum d'éléments agissants :

The chains of the art institutions now include art colleges, university arts departments and other art educationnal bodies, artists-run centres, public galleries, municipal galleries, private galleries, art museums, art periodicals, artists periodicals, art librairies, art consultants, art distributors and rental services, art publishers, art foundations, government arts funding, art funding agencies, regional and national associations that represent artists and their organizations, associatives bodies that represent art educators, librairians, curators, historians, and associations that represent their institutions of employment.¹⁷⁸

Les centres d'artistes se trouvent au carrefour de plusieurs éléments du réseau des arts actuel et ont incontestablement entraîné les autres institutions à s'ouvrir à l'art actuel, à l'art vivant, en processus et expérimental. Les artistes ont pris leur place et ont imposé leur art. En

¹⁷⁵ Marie-Josée Danphinais, « En marge de ... Les centres d'artistes et l'institution » in *Points de forces : Les centres d'artistes*, Montréal, RCAAQ, 1992, p. 26.

¹⁷⁶ Rappelons-nous la définition du centre d'artistes du RCAAQ, voir page 61 de ce mémoire.

¹⁷⁷ Notion de Umberto Eco dans *Lector in fabula*, Paris : Grasset, 1985, p. 64-86, dont nous parlerons plus loin.

¹⁷⁸ Clive Robertson, « Importance of autonomy » in *Points de forces : Les centres d'artistes*, actes de colloque, Montréal, RCAAQ, 1992, p. 70.

plus d'avoir ouvert le système de l'art au Canada et au Québec, les centres d'artistes exercent une action sur la création et sur les artistes eux-mêmes. Une artiste-sociologue, membre en 1992 de la *Centrale* nous révèle que les idées qui circulent au sein de cet organisme ont influencé sa production :

In this way, the development of my practice has been dependent on a personal experience of the artist-run context, the two are inextricably linked. While I was at La *Centrale*, the impact of feminist consciousness was spreading through all of the centre, and that itself was an important communicational phenomenon that affected my strategy.¹⁷⁹

Le centre d'artistes est donc un agent médiateur, l'acteur d'une chaîne sociale qui influence la production artistique. Le phénomène peut être observé chez *Dare-Dare*, le mandat spécifique et original du centre influence la production de certains artistes, qui autrement ne se seraient peut-être pas lancés dans l'expérimentation d'art public ; ces derniers pensent alors leurs projets en fonction des particularités du centre, ils imaginent des œuvres *in situ*, hors murs blancs, intégrées dans la ville. *Dare-Dare* les sensibilise au rôle de l'art dans la cité et aux réactions des différents publics.

Par les centres d'artistes, il y a médiation, il y a hybridité. Il y a mise en relation des artistes avec les bailleurs fonds et les procédures bureaucratiques, il y a médiation entre les artistes et les autres professionnels de l'art, il y a médiation avec les publics. Le centre d'artistes en tant qu'institution légalement constituée devient alors une médiation au sens de Jean-Jacques Gleizal¹⁸⁰, un pont entre les disciplines, entre les activités sociales.

Le centre d'artistes devient également une sorte d'entité créatrice d'art actuel. Marie Perrault rappelle l'importance de cet aspect :

¹⁷⁹ Nell Tenhaaf, « Response, Art Communication » in *Points de forces : les centres d'artistes*, actes de colloque, Montréal, RCAAQ, 1992. p.108.

¹⁸⁰ Comme nous l'avons vu lors du premier chapitre de ce mémoire, pour Gleizal, la médiation pourrait être considérée comme un concept fondateur des sciences sociales récentes. Ce concept permet d'estomper les frontières entre les disciplines, de faire entrer le droit dans l'art, par exemple. La question du statut légal des centres d'artistes (organisme à but non lucratif), n'illustre-t-elle pas cette réalité?

Dans une autre optique, le centre d'artistes se présente aussi comme un collectif d'auteurs, au sens large du terme, et ses activités s'évaluent comme un corpus au même titre que la démarche d'un artiste, même si elles s'avèrent bien différentes d'une stricte production artistique.¹⁸¹

L'auteur rappelle que les centres d'artistes ne sont pas de simples tremplins pour la relève qui veut plonger dans le système de l'art (marché et institutions de prestiges), mais des lieux de transformation de l'art lui-même. Ils sont également des lieux de transformations des artistes eux-mêmes. Les centres d'artistes ont transformé les attitudes et les tâches des artistes, leurs manières de faire l'art également :

[...] l'expérience de conservateur, éditeur, de programmateurs, d'activistes ou de commentateur du milieu que les centres autogérés ont fournis aux artistes, leur a aussi offert des possibilités d'action tout-à-fait [sic] différentes et qu'ils ont su par la suite intégrer à leur pratique. [...] Il n'y a plus lieu de surprendre ni de condamner, l'interchangeabilité des rôles de créateurs, de critique, de conservateur offerte par l'engagement dans un centre d'artiste [sic] et de plus en plus manifeste dans la pratique quotidienne des artistes, même de ceux qui oeuvrent en dehors d'un centre.¹⁸²

Comme nous l'avons déjà souligné, l'image de l'artiste romantique est bien éloignée de cette réalité de l'artiste multifonctionnel membres des centres d'artistes. Artiste gestionnaire, quasiment fonctionnaire de l'art, car il passe une partie de son temps à remplir des demandes de subventions, à naviguer dans les rouages du fonctionnement des différentes institutions sociales (gouvernements, musées, centres d'artistes, universités, etc.).

Pour conclure ce chapitre, remarquons que les centres d'artistes fonctionnent aussi comme de petites sociétés, des lieux de construction des identités pour les personnes qui s'y identifient. Puisqu'une ambiance démocratique et généreuse y règne (présence du bénévolat), les centres d'artistes proposent d'articuler l'individuel au collectif, créant par là des formes d'appartenance sociale. La notion de médiation développée par Bernard Lamizet¹⁸³ nous

¹⁸¹ Marie Perrault, « L'avenir des centres, l'avenir de lieux ? » in *Points de forces : Les centres d'artistes*, actes de colloque, Montréal, RCAAQ, 1992, p. 126.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ On se rappellera que pour Bernard Lamizet, la médiation est culturelle, désigne le phénomène de l'articulation de l'individuel et du collectif rendu visible par des manifestations d'ordre culturel. Autrement dit, toute forme

permet de considérer les centres d'artistes comme des petits remèdes contre l'idéologie individualiste toujours croissante, des espaces communautaires de formation des identités artistiques.

CHAPITRE III

LA MÉDIATION DANS LES CENTRES D'ARTISTES

Nous avons vu lors du premier chapitre de ce mémoire que la notion de médiation était ouverte et variable selon les approches des chercheurs et nous avons exposé les principaux enjeux relatifs à la médiation de l'art contemporain ou actuel. Le second chapitre nous a permis de mieux comprendre un contexte précis dans lequel l'art actuel est diffusé au Québec: celui des centres d'artistes autogérés. Ce dernier chapitre sera le lieu pour confronter les recherches exposées depuis le début de ce mémoire avec une réalité concrète, avec de réelles pratiques de médiation. Historiquement les centres d'artistes n'ont pas été mis en place dans un esprit de démocratisation de l'art afin de permettre l'accès d'un plus grand nombre de personnes à l'art actuel, mais pour faciliter la production artistique et offrir aux artistes des espaces pour exposer des oeuvres expérimentales ignorées par les autres instances de diffusion. Ils ont toujours eu un public constitué majoritairement de pairs, artistes et autres connaisseurs d'art. Qu'en est-il aujourd'hui, trente ans après l'ouverture des premiers centres d'artistes, s'adressent-ils toujours aux « experts de l'art » ? Ont-ils élargi le spectre des publics visés ? Afin de réaliser pleinement cette réflexion exploratoire sur la médiation de l'art actuel et la réalité des centres d'artistes, ce chapitre fera en premier lieu un survol des différents types de services de médiation offerts par les centres d'artistes de Montréal¹⁸⁴ et culminera par l'analyse des plans matériel et discursif d'un échantillonnage de documents¹⁸⁵

¹⁸⁴ Nous avons soumis un questionnaire aux responsables des quatorze centres d'artistes à l'étude visant à mieux connaître les pratiques de médiation dans les centres d'artistes. Un exemple de ce questionnaire se trouve en Appendice C, pages 126. Malheureusement, pour des raisons hors de notre contrôle, *Articule* et *Vidéographe* n'ont pas répondu. Nous avons toutefois recueilli de précieuses informations sur *Articule* lors d'une entrevue effectuée en automne 2004.

¹⁸⁵ À ce stade-ci de la recherche nous hésitons à employer le terme de médiation pour désigner ces imprimés car ce mot n'est pas neutre. L'emploi de ce terme, d'après les auteurs, témoigne d'une implication dans une forme de démocratisation de la culture : « La médiation de l'art est conçue comme un moyen de faire accéder le grand public à l'art. ». (Marie-Luz Ceva. « Construction des représentations de l'art et des artistes non occidentaux dans les médias » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004. p. 69). Or, il n'est pas certain que les documents de notre corpus

ayant accompagné quelques expositions présentées par les quatorze centres d'artistes de Montréal retenus par l'étude. Au travers du cadre théorique de la médiation, c'est une part du discours artistique, une manière de communiquer autour des œuvres que nous cherchons à documenter.

3.1 Les services de médiation dans les centres d'artistes

À la fin du premier chapitre, nous avons pointé l'existence, dans le champ de la muséologie, de deux grands types de médiations de l'art contemporain ou actuel. D'un côté, la médiation indirecte ou implicite, comprise comme la chaîne des différents intermédiaires et dispositifs techniques qui de par leur seule existence exercent une action sur ce qui est donné à voir et de l'autre, la médiation proactive, c'est-à-dire volontairement tournée vers les publics. Si cette dernière forme de médiation, que certains appellent culturelle, se fait souvent par des personnes vivantes, elle s'effectue également par des moyens matériels, tels que des imprimés ou d'autres technologies de l'information. Dans le champ spécifique des institutions artistiques, les services de médiation sont évidemment relatifs à la taille des institutions elles-mêmes. Entre les grandes institutions et les centres d'artistes, les missions et les moyens financiers différant, les approches à l'égard des publics ne peuvent être équivalentes. Si une majorité de grandes institutions muséales artistiques comportent des secteurs de la conservation, de l'archivage d'informations sur les expositions, des services éducatifs et des services de médiation culturelle (visite commentée et autres aides), dans les centres d'artistes, qui sont de petites institutions, les choses sont autrement.

3.1.1 La médiation informelle proactive

Une des principales caractéristiques des centres d'artistes réside dans le fait qu'ils sont des organismes à but non lucratif gérés par une majorité d'artistes. Ce sont des organismes à budget relativement faible dont le nombre d'employés varie généralement de deux à trois. Ce sont eux, les coordonnateurs, adjoints, travailleurs culturels, stagiaires, artistes ou non,

Puisque notre recherche s'intéresse à tous les imprimés offerts aux publics, même ceux qui en apparence ne font qu'annoncer ou publiciser la tenue des événements, nous les appellerons des « documents d'accompagnement ». Cette appellation, moins théorique, a l'avantage d'être plus objective.

soutenus ou non par les programmes d'assurance-emploi¹⁸⁶, qui s'occupent du fonctionnement des centres. Ce sont eux également qui agissent à titre de médiateurs, de manière plus ou moins informelle, en dispensant une parole vivante et interactive autour des œuvres. Ils accueillent les publics, leur offrent des informations complémentaires aux expositions. Ces échanges avec les visiteurs — et ceux des visiteurs entre eux — ne s'inscrivent évidemment pas dans des programmes de médiation en tant que tel, par conséquent ne laissant pas de traces, ces interventions demeurent quelques peu difficiles à évaluer. Pour Caillet et Jacobi, que ces médiations ne soient pas documentées n'est pas un signe de leur médiocrité, au contraire, ces interventions flexibles, moins basées sur l'acquisition de connaissances que sur l'échange et la communication, permettraient un plaisir de réception artistique plus important.

Cette médiation, souvent intelligente et même raffinée, mobile, imprévue, est par nature éphémère. Elle offre l'avantage d'une relation directe et qui ne laisse aucune trace, aucune preuve écrite susceptible d'offrir prise à la critique (sur le bien-fondé de la médiation, sur son opportunité, sur l'interprétation implicite ou explicite qu'elle propose des œuvres ou des installations, sur le travail des plasticiens...)¹⁸⁷

Dans cet esprit où les échanges éphémères autour des œuvres sont considérés comme une forme de médiation, on pourrait avec Roxanne Arsenault¹⁸⁸, ajouter que les vernissages constituent également une médiation informelle, une manière d'influencer la réception des œuvres.

3.1.2 La médiation culturelle proactive

Mais en dépit de cette médiation informelle dispensée au besoin par le personnel, il y a dans les centres d'artistes d'autres formes de médiation « conçues et mises en œuvre en vue de provoquer délibérément des effets sur les publics.¹⁸⁹ ». Ce sont des rencontres d'artistes,

¹⁸⁶ En effet, des aides gouvernementales à emploi, qui comme nous l'avons vu au chapitre précédant ont été un des premiers facteurs de la création des centres d'artistes, sont toujours offertes.

¹⁸⁷ Élisabeth Caillet et Daniel Jacobi, « Introduction » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004, p. 14.

¹⁸⁸ Réponse au questionnaire sur les médiations dans les centres d'artistes de l'adjointe à la programmation de la Centrale.

¹⁸⁹ Élisabeth Caillet et Daniel Jacobi, « Introduction » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004, p. 17.

des conférences, des tables rondes... À la question portant sur les services de médiation autres que les imprimés, presque tous les répondants ont déclaré offrir des rencontres d'artistes en fonction de la disponibilité des artistes et de la pertinence d'une telle activité selon les expositions. D'autres centres d'artistes ont répondu offrir plus souvent des présentations et des forums de discussion animés par des commissaires (*Vox*). Si la *Centrale* a admis offrir des cachets pour ce type d'événements, *B-312* quant à lui a dû en 2005 cesser d'organiser rencontres d'artistes et autres tables rondes à cause des coupures financières qu'il a subi de la part du Conseil des arts du Canada¹⁹⁰. Seul *Perte de signal* a affirmé n'offrir aucune autre forme de médiation.

Dans cet esprit de groupe de discussion, rappelons que la plupart des musées et autres lieux importants de diffusion de l'art contemporain proposent des aides pédagogiques destinées aux groupes scolaires, des services d'éducatifs. C'est également le cas dans presque tous les centres d'artistes couverts par l'étude. Par « groupes scolaires », dans les centres d'artistes on entend des étudiants des cégeps et des universités. Ces aides prennent la forme de visites commentées, de présentations d'artistes et autres conférences. Si presque tous les centres d'artistes offrent ce genre d'activité de médiation, notons que seuls deux des quatorze centres d'artistes dispensent des services éducatifs affichés en tant que tels sur les sites internet (*Skol* et *Vox*).

Contrairement à la plupart des musées d'art, les centres d'artistes n'offrent pas d'activité de création artistique, pourtant une excellente approche de médiation culturelle de l'art qui empêche de verser uniquement dans l'art de la parole. Cette idée semble faire son chemin, car la *Centrale* est en train de développer un « volet pédagogique » qui permettrait de « recevoir des gens du quartier qui ne sont pas nécessairement sensibilisés à l'art contemporain [...] pour avoir des discussions, des échanges et faire des ateliers [nous soulignons] sur les expositions. On ne veut pas que cela soit trop didactique, on veut que ça soit une expérience proactive, c'est aussi bénéfique pour eux que pour nous.¹⁹¹ ».

¹⁹⁰ Les coupures sont également en cause dans la diminution des activités de publication, soit les cahiers d'exposition, sorte d'opuscule, auparavant édités pour chaque exposition.

¹⁹¹ Extrait des réponses au questionnaire. Roxanne Arsenault, adjointe à la programmation de la *Centrale*.

3.1.3 Les écrits : médiation ou communication ?

En plus des services de médiation effectués par la parole, ces petites institutions d'art actuel offrent d'autres formes de médiation, cette fois-ci moins éphémères, plus matérielles. Quoique le phénomène soit plutôt rarissime, les expositions présentées par les centres d'artistes sont parfois accompagnées de documents audiovisuels¹⁹², mais le médium le plus répandu est incontestablement le papier. Si dans les musées deux secteurs produisent ouvertement des documents écrits, le secteur des communications et celui de l'éducation, les choses sont autrement dans les petits lieux de l'art¹⁹³. Élisabeth Caillet tente de préciser en quoi la communication et la médiation ne sont pas assimilables :

[...] la communication s'appuie sur le « faire connaître » (accroître la notoriété, la visibilité d'un établissement), sur la promotion, sur des relations avec les médias qui traiteront des événements ponctuels, et à qui il faudra sans cesse rappeler l'existence du musée plutôt par des opérations exceptionnelles ou spectaculaires que par ce qui ne se voit pas, le « faire savoir » de la médiation culturelle.¹⁹⁴

Elle ajoute ensuite que ce qui différencie encore la communication de la médiation, c'est qu'elle ne peut se permettre une approche critique, que la communication n'accepte pas le doute. Ceci est fort intéressant pour notre étude, qu'en est-il alors des écrits produits par les centres d'artistes ? S'agit-il vraiment de médiations écrites ? Voilà une des problématiques de l'analyse que nous proposons dans la deuxième partie de ce mémoire.

¹⁹² En septembre 2004, *Dare-dare* présentait une vidéo comme activité de médiation complémentaire à l'installation de Doug Scholes.

¹⁹³ Voir Martine Couillard, « Communication et petits musées : recherche personnelle », Travail dirigé de maîtrise en muséologie, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2002.

¹⁹⁴ Élisabeth Caillet, *À l'approche du musée : la médiation culturelle*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 170.

3.1.4 Endotextes et exotextes

Qu'ils soient de simples communications ou de véritables médiations, dans les expositions d'art actuel il en existe plusieurs genres d'écrits. Les pages du site internet *Laboratoire Culture et Communication, Recherche sur les institutions et les publics de la culture*¹⁹⁵ offrent des points de repère pratiques pour effectuer des distinctions. Selon la taxinomie présentée, il y a trois catégories d'écrits dans les expositions d'art. Premièrement, les textes qui font partie des œuvres, les mots peints, les mots intégrés aux installations, les mots qui sont les œuvres, les « textes matériaux » ou « énoncés performatifs » pour employer des termes de linguistes également utilisés par l'esthéticien Jean-Marc Poinot. Deuxièmement, il y a les « endotextes », c'est-à-dire les textes affichés dans le parcours des expositions¹⁹⁶, cela comprend la signalétique d'exposition, les étiquettes, les panneaux, les textes numériques, etc. Puis il y a le reste, les « exotextes », soit les textes qui ne sont ni dans le parcours de l'exposition ni dans les œuvres, mais autour de celles-ci: ce sont les cartons d'invitation, les dépliants, les opuscules, les communiqués de presse, les journaux, etc.

3.1.5 Les bibliothèques et documents à consulter sur place

Cette appellation d'« exotexte » pourrait-elle comprendre les ouvrages des libraires et les bibliothèques que bon nombre de musées offrent aux publics ? Il s'agit là d'une autre forme de service de médiation, certes plus sophistiqué, moins directe et plus complexe. De petites bibliothèques spécialisées en art se trouvent également dans plusieurs centres d'artistes de notre étude. Si très souvent ces essais, ces revues d'art, ces catalogues d'exposition posés sur des tablettes sont édités par les centres eux-mêmes¹⁹⁷, d'autres fois il s'agit réellement d'une sélection d'ouvrages de référence qui constituent une source importante « d'aide à

¹⁹⁵ Le *Laboratoire Culture et Communication : Recherche sur les institutions et les publics de la culture*, est une équipe de recherche du Ministère de l'Éducation Nationale de la Recherche et de la Technologie basé à l'Université d'Avignon, Pays de Vaucluse, France. Daniel Jacobi, Jean Davallon et Bernadette Dufrene y sont des enseignants-chercheurs. Voir le site de l'adresse suivante : <http://www.cultcom.univ-avignon.fr/index.html>

¹⁹⁶ Deux centres ont parlé des textes sur les murs comme pratique de médiation écrite : *Vox* et la *Centrale*. Étant donné la durée d'affichage restreinte de ces écrits, notre analyse n'en tiendra pas compte.

¹⁹⁷ En effet, en plus d'avoir le mandat d'exposer le travail expérimental des artistes actuels, les centres d'artistes sont aussi, de manière sporadique ou régulière, des éditeurs. Voir *Trente ans de publications dans le réseau des centres d'artistes autogérés*, Enquête par le RCAAQ, en coll. avec le Conseil des arts et des lettres du Québec, décembre 2004 et *Tiré à part : situer les pratiques d'édition des centres d'artistes / Off Printing : Situating Publishing Practices in Artists-run Centres*, RCAAQ, 2005.

l'interprétation ». En plus de ces ouvrages officiellement publiés, il arrive qu'on trouve également un autre type de livres, celui-là « fait maison » : les dossiers de presse d'artistes, rassemblement d'articles de journaux, d'articles de revues, de textes de démarche portant sur les œuvres des artistes, de photographies, etc. Tous ces documents, tous ces textes et toutes ces images sont autant d'aide à la visite qui constituent une source d'information complémentaire importante et jouent incontestablement un rôle de médiation de l'art actuel, exerçant une influence sur les publics, ceux qui, bien entendu, prennent le temps de les consulter.

1.3.6 Les sites internet

Quoique cette dernière ne soit généralement pas offerte au public de visiteurs, il y a également une autre forme d'écrit que nous pourrions considérer comme un service de médiation : ce sont les sites internet. Nous ne traiterons pas davantage de ce nouvel espace de diffusion et de médiation qui, à lui seul, pourrait faire l'objet d'une recherche et d'une analyse détaillée. Le médium informatique du site internet est vite devenu un incontournable pour les centres d'artistes, véritable portail de présentation des activités des centres, du travail des artistes, des auteurs, des collaborateurs, etc. Tous les répondants de notre questionnaire ont affirmé une correspondance directe entre les textes qu'ils impriment sur papier et ceux des sites internet, ces derniers étant numériques sont moins coûteux, mis à jour plus régulièrement et surtout, plus complets, car augmentés de photographies récentes et de renvois à d'autres sites internet ; ceux des artistes ; ceux des médias, à des sessions de *blog*, etc.

3.2 Analyse d'un corpus de documents

Il y aurait un manque, voire un rejet de la médiation écrite dans les institutions qui diffusent l'art contemporain ou actuel. Les principaux obstacles au développement de cette pratique seraient : le persistant préjugé de l'immédiateté de la réception artistique ; le peu de moyens financiers évoqués par les institutions artistiques et la croyance en le « [...] peu de goût des visiteurs pour les textes, qui de toute façon toujours trop longs, ne seraient jamais lus.¹⁹⁸ ». De plus, Caillet et Jacobi rappellent que les médiations de l'art contemporain sont corrélatives des éléments auxquels elles se rapportent, c'est-à-dire les œuvres d'art. Pour ces deux auteurs Français : « Dans l'art contemporain, le radicalisme et le refus des conventions est devenu l'un des stimulants de la création. La profanation des canons esthétiques et le refus des normes représentent en quelque sorte la règle et le fonctionnement ordinaire.¹⁹⁹ ». Un paradoxe inconfortable s'installe alors entre la création soi disant transgressive et son accompagnement discursif intégrateur. Et même dans ce contexte où les propositions artistiques cultiveraient la rupture avec les différents publics²⁰⁰ (les gens cultivés comme les autres), serait-on réticent au développement des médiations écrites par crainte qu'elles ne soient trop explicatives et qu'elles affectent le plaisir esthétique de délectation, sensé s'éloigner de toute réception cognitive. Mais qu'en est-il dans les centres d'artistes, dans ce milieu québécois où la création actuelle est en effervescence? Y a-t-il si peu d'écrits pouvant être considérés comme des médiations, des aides à la visite ou aides à l'expérience de réception ? Et si, comme nous l'avons soutenu dans la première partie de ce mémoire, l'art actuel québécois ne s'inscrivait pas dans cette mouvance de l'« art contemporain », engagée dans une quête effrénée de la transgression, il n'y aurait plus de paradoxe à ce qu'apparaissent des médiations de l'art actuel. En proposant le recensement puis l'analyse d'un corpus de documents produits par les centres d'artistes en complémentarité des expositions présentées lors de la rentrée culturelle de l'automne 2004, en prenant une « photographie » de ces premiers discours sur l'art actuel, c'est non seulement de médiation,

¹⁹⁸ Élisabeth Caillet et Daniel Jacobi, « Introduction », in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004, p. 15.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Pensons à l'ouvrage de Nathalie Heinich *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuits, 1998.

de lien entre les publics dont il sera question, mais par ricochet il sera évidemment question d'art actuel.

3.2.1 Problématiques d'analyse et méthode

Mais avant d'utiliser le terme de « médiation » pour désigner les documents produits par les centres d'artistes, rappelons que ces imprimés proposés aux visiteurs – y compris ceux qui n'offrent pas beaucoup de texte – sont incontestablement des communications et de ce fait méritent qu'on s'y intéresse. Ils sont des objets relationnels, des productions sociales et témoignent des manières de faire d'un secteur de l'activité humaine, celui de l'art actuel. Ils véhiculent une part des représentations artistiques et portent les traces des conventions de ce secteur de société. Fanchon Delfaux affirme que : « C'est au cours d'échanges, d'interactions, que les représentations sociales sont élaborées. Les médias constituent donc un lieu privilégié de construction et de diffusion des représentations.²⁰¹ ». Nous proposons de décortiquer un corpus d'« exotextes » (ou « exodocuments », car certains n'offrent pratiquement pas de textes) produits en accompagnement d'expositions présentées lors de la rentrée culturelle de l'automne 2004 par les quatorze centres d'artistes présentés au chapitre précédant. De quelle nature sont ces documents offerts aux visiteurs des centres d'artistes de Montréal ? Qui parle au juste à travers eux ? Sont-ce des écrivains sur l'art, des gestionnaires de la culture, des artistes ? De quoi nous parlent-ils et comment ? Nous parlent-ils des œuvres exposées ? En mettant l'emphasis sur la pertinence historique, de tradition ou de rupture ? Nous parlent-ils de leurs caractéristiques formelles ou conceptuelles, des thématiques qu'elles soulèvent ? Ou encore nous parlent-ils de l'intentionnalité des artistes, voire de leur vie personnelle ? À qui s'adressent-ils réellement ? Et que nous disent ces documents sur les groupes sociaux qui les créent et qui les reçoivent ? Quelles formes de représentation de l'art actuel véhiculent-ils ? Quelle matérialité, quelle discursivité pour quelle réception, pour quelle histoire de l'art ?

²⁰¹ Fanchon Delfaux, « La construction des représentations de l'art et des artistes non occidentaux dans la presse à la suite d'une exposition d'art contemporain » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004. p. 49.

Dans le but de réduire le champ des réponses possibles, nous proposons l'analyse sous forme de tableaux des plans matériel et discursif de plus d'une trentaine de documents. De plus, afin de mieux comprendre la nature des documents à texte et leurs modalités discursives quelques notions à caractère pragmatique (Eco, Poinsoy) et sociologique (Heinich) seront évoquées. Parce que notre étude est exploratoire et multidisciplinaire, nous grefferons à tout cela les réponses au questionnaire sur les médiations soumis aux responsables des centres d'artistes à l'étude. Le fonctionnement des centres d'artistes nous amène à formuler quelques hypothèses à savoir que : l'artiste est la figure d'autorité, sa parole constituant la référence fondamentale pour la rédaction des textes ; que les médiations écrites des centres d'artistes réfèrent davantage à la démarche des artistes qu'à l'aspect matériel et formel des œuvres exposées et qu'elles s'adressent davantage à un public spécialisé (ou en voie de le devenir) qu'à un public élargi. Par cette analyse, nous ne prétendons découvrir aucune règle dans la production des documents car, d'une part, notre étude n'est pas diachronique et, d'autre part, s'il y a au sein des centres d'artistes des habitudes, des manières de faire plus ou moins constantes d'une année à l'autre, rares sont les procédures strictes, respectées à la lettre de manière intransigeante années après années. N'oublions pas que même après trente ans d'existence, les centres d'artistes sont demeurés des structures très malléables, flexibles et ouvertes aux volontés originales des artistes et de toute autre personne qui démontre la pertinence de ses idées.

3.2.2 Cueillette de documents

Pour éviter l'arbitraire de la sélection, nous avons recueilli tous les documents présentés par les quatorze centres d'artistes de Montréal qui ont été offerts gratuitement ou à moindre coût et qui se rapportaient, ne serait-ce que par quelques mots, aux premières expositions de la rentrée culturelle de l'automne 2004²⁰². Étant donnée l'importance de l'aspect visuel et plastique des outils de communication sur la perception qu'on se fait des contenus discursifs, même les documents sans texte continu ont été examinés (16/38). Cependant, puisque notre intérêt porte davantage sur les discours de communication ou de médiation, nous avons

²⁰² Voir l'Appendice D intitulée *Documents recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004*, p. 129.

concentré nos recherches sur les vingt deux documents contenant un minimum de texte continu : soit trois « cartons », onze « communiqués » et huit autres documents tels que dépliants, programmes, opuscules, journaux et affiches.

3.2.3 Caractéristiques des grilles d'analyse

Comme les imprimés sont avant toute chose des matériaux-images, la première grille d'analyse décortique la forme générale et la matérialité de tous les documents ramassés selon les paramètres suivants : le format ou la manipulation suggérée ; les dimensions ; les couleurs ; le texte ; la présence d'images et de légendes et l'attribution relative aux images et au graphisme²⁰³. En posant la question : « De quoi nous parle-t-on ? », une deuxième grille d'analyse montre les principaux sujets ou référents des 21 documents à texte²⁰⁴. Finalement, la troisième grille d'analyse décortique en plusieurs éléments les caractéristiques discursives des textes à l'étude : temps du discours ; pronoms et adresse au destinataire ; citations et paraphrase ; attribution et utilisation du *je* ; présence de biographies ; de description objective des faits ; de référence aux démarches artistiques et au rapport à la vie des artistes ; mentions des thématiques des expositions ; présence d'interprétation des œuvres et de métadiscours, puis « mise en intrigue » et/ou « mise en énigme »²⁰⁵.

3.2.4 Aspect des 38 documents

On le sait, la qualité des papiers et des cartons, la présence d'images, la couleur sont autant d'attributs qui influencent la perception des lecteurs. Nycole Paquin a tôt fait de le signaler dans son analyse des catalogues de sculptures du Québec : « [...] l'apparence générale du catalogue influe sur l'idée que le lecteur se fait du document, mais aussi de

²⁰³ Voir les grilles d'analyse : E.1 *Aspect des douze cartons recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004* ; E.2 *Aspect des douze communiqués recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004* et E.3 *Aspect des quatorze autres documents recueillis lors des premières expositions des centres d'artistes à l'automne 2004*, Appendice E, p. 132 à 138.

²⁰⁴ Voir la grille d'analyse E.4 *Contenus référentiels des vingt deux documents à texte recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004*, Appendice E, p. 139.

²⁰⁵ Voir les grilles d'analyse : E.5 *Caractéristiques discursives des vingt deux documents à textes recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004* et E.6 *Modalités et stratégies discursives des vingt deux documents à texte recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004*, Appendice E, p. 142 à 149.

l'exposition, de l'institution qui la présente, des commanditaires qui la supportent, certains diront même de la valeur des œuvres qui y sont présentées.²⁰⁶ ». Si les catalogues d'exposition usent d'une rhétorique matérielle qui contribue plus ou moins à séduire le lecteur, le phénomène, quoique de moindre importance, existe en ce qui a trait aux documents de notre corpus.

Certains cartons d'invitation aux expositions de notre corpus présentent des formats qui semblent relever d'une sorte de tradition ou manière de faire commune. Les cartons de *Circa*, de *Dare-Dare* et d'*Optica* ressemblent à des cartes postales étant données leur allure générale rectangulaire, leurs dimensions et leur impression au recto et au verso. Le carton produit par *Dazibao* quant à lui n'en a pas que l'apparence : c'est une carte postale, car des lignes pour écrire l'adresse d'un destinataire et une zone pour coller le timbre s'y trouvent imprimées au verso. Le feuillet de programmation produit par *Optica* est lui aussi étrangement constitué de parties détachables assimilables à ce format « carte postale ». La carte postale ne serait-elle pas l'ancêtre des cartons d'invitation actuels²⁰⁷. En effet, cet objet constitué d'images et de texte offre plusieurs avantages : il permet de diffuser les images des artistes et il s'adresse à toute personne le voyant circuler. Parmi les exemples de notre corpus, nous avons également remarqué un autre format que nous pourrions qualifier de style « marque-pages » (la *Centrale* et *Diagonale*). S'insérant beaucoup plus discrètement dans les livres que d'autres documents plus encombrants, ces petits cartons étroits semblent affirmer leur double fonctionnalité²⁰⁸. Nous renseignent-ils sur les destinataires ? Des gens qui auraient l'habitude de lire ? Nous pourrions le croire. Dans cet esprit d'accumulation des usages, en présentant des images et un texte continu de quelques lignes (*Vidéographe*) ou de quelques paragraphes (*Article*),

²⁰⁶ Nycole Paquin, « Le catalogue d'exposition de sculptures : fraction et fiction » in *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement*, sous la dir. de Francine Couture, Montréal, Le Centre de Diffusion 3D, 2003, p. 175.

²⁰⁷ Nous avons trouvé dernièrement un carton de style « carte postale » imprimé par une galerie de Brooklyn, Grace Exhibition Space, annonçant la tenue d'une exposition organisée par le groupe de performeurs d'Estonie Non Grata, dont les dimensions sont démesurées : 29,5 x 21 cm.

²⁰⁸ En terme de double fonctionnalité, notons qu'avant de déménager au Belgo, le centre *Skol* avait lui aussi adopté un format original pour les cartons : celui de la carte d'affaire. Aussi, Jean-Pierre Caissie de *Dare-dare* nous a révélé que le choix pour les cartons d'un papier non glacé et d'une impression au recto seulement n'est pas nécessairement une question de budget, mais de fonctionnalité : il offre un espace vierge pour la prise éventuelle de notes.

certain documents fusionnent le carton et le communiqué de presse²⁰⁹. D'autres cartons présentent également un format similaire, pas rectangulaire vertical comme le signet, mais rectangulaire horizontal (*B-312* et *Circa*). Finalement, notons que contrairement à ce que l'on aurait pu imaginer, seuls la moitié des cartons comportent des images. En général, les couleurs utilisées sont plutôt sobres et discrètes, réalistes par rapports aux œuvres et aux projets des artistes, ce qui signifie qu'on ne cherche pas à tout prix à séduire, à accrocher le regard par des couleurs vives. Le cas de la *Centrale* fait visiblement exception à cette règle, la couleur rose vif vient alors compenser la petitesse du format.

Tous les documents que nous avons regroupés sous l'appellation « communiqués » sont imprimés en encre noire sur fond blanc. Austérité et efficacité semble la norme. La forme sert le contenu. Les formats utilisés varient entre les standards *lettre* (8/13) et *légal* (4/13), exception faite de la *Centrale*, dont le format du document s'apparente à ceux observés pour les cartons d'invitation²¹⁰. *Skol* développe une stratégie simple et efficace : une face pour le texte, l'autre pour l'imagerie. Il est intéressant de souligner que l'apparente pauvreté matérielle du communiqué produit par *Skol* – papier journal légèrement jauni, fonte élémentaire sans trop de variations de texture, encre brune noire – cache une recherche formelle effectuée par Patrick Pellerin, un graphiste professionnel reconnu. La simplicité matérielle des communiqués nous rappelle qu'une des fonctions de ce type de document demeure la diffusion rapide et à grande échelle d'informations. Hélène Alvares Correa donne une définition du communiqué de presse :

C'est un texte annonçant une information précise et limitée dans le temps. [...] [On doit] toujours avoir du *recul* par rapport à l'information, toujours respecter une certaine *neutralité* et donner au journaliste l'information qui lui soit *utile*. Pour cela, il faut savoir à *qui* l'on s'adresse : grande presse, presse régionale, presse spécialisée, presse professionnelle... [...] Il doit être *précis*, sans être technique, *simple* sans être sec. Le ton sera informatif. Toujours aller à l'essentiel d'une manière concise. [...] Au maximum 6 paragraphes de 10 lignes au plus ; pas plus de deux pages, le recto-verso étant à proscrire [...]. Les phrases doivent être *courtes* ; jamais plus de quinze mots ou trente syllabes par phrases. [...] *La typographie* doit être moderne ; utiliser un seul type de caractère (ce qui n'empêche pas différentes grosseurs). [...]

²⁰⁹ Les cartons produits par *Articule* sont, de plus, considérés par Catherine Bodmer qui était coordonnatrice du centre en 2004, comme des « fiches d'archives ».

²¹⁰ Ce sont des demi-feuilles légèrement cartonnées 8 ½ X 11 pouces. Règne au sein de ce centre, un souci d'économie d'argent d'impression et de matière, ce qui explique l'utilisation de formats standard subdivisés.

Évidemment *le support* (papier) doit être de qualité, et la présentation irréprochable. Utiliser de préférence le papier entête que vous aurez créé à votre image, coloré (passage couleur sur le nom de votre société par exemple) avec logo.²¹¹

On comprend donc que le communiqué de presse n'a pas pour finalité de séduire matériellement par la couleur ou par l'originalité de la forme, mais d'informer en particulier les journalistes. En dépit de cela, la moitié des communiqués de notre corpus présentent des images. Serait-ce une caractéristique des « communiqués » produits par les lieux de diffusion artistique, l'image diffusant le travail des artistes et du même coup, séduisant le futur visiteur ?

Les autres types de documents présentent des formats assez différents les uns des autres. Imprimés en couleur sur carton ou papier glacé, pliables et repliables, manipulables et souvent encombrants, plusieurs offrent une apparence luxueuse ou raffinée (le dépliant de Cozic produit en collaboration avec *Circa*, l'opuscule et le livret de programmation d'*Oboro*, le dépliant de programmation de *Skol*, le dépliant-feuillet de programmation d'*Optica* et le journal du projet de commissariat de Marie Frazer à *Vox*). Cette impression est due essentiellement au format plus imposant, à la qualité du papier, à la longueur des textes, à la présence des images et aux couleurs utilisées. Certains documents offrent même une abondance de couleurs vives et attrayantes (le feuillet de programmation de *Dazibao* et l'opuscule d'*Oboro*). L'apparence de produit plus luxueux participe alors à l'idée qu'on se fait de l'importance du document et de la visée qu'on lui attribue : ces documents cherchent davantage à séduire le récepteur et leur apparence de durabilité leur confère une valeur historique plus importante²¹². Par contre, il ne faut pas de croire que seuls les documents matériellement plus luxueux participent à l'histoire de l'art – pour preuve l'écriture de cette recherche qui portent sur de simples cartons et communiqués de presses imprimés sur feuilles

²¹¹ Hélène Alvares Correa, *Les relations-presse*, Coll. Mémentos-eo, Paris, Les éditions d'Organisation, 1991, p. 12.

²¹² À cet effet, les documents produits par *Oboro* ont été déposés légalement à la Bibliothèque nationale du Québec. Au cours des années, des changements sont survenus dans les centres d'artistes. Grâce aux technologies numériques par exemple, *Oboro* est passé de l'impression de documents en noir et blanc à l'impression en quatre couleurs. Afin de répondre à la demande grandissante des artistes, ils ont essayé de produire de plus en plus de documents à l'apparence plus luxueuse et au contenu plus développé : opuscules et autres dépliants. Même si le numérique est moins cher que les anciennes méthodes d'impression, les coûts sont encore importants, c'est pourquoi *Oboro* travaille en partenariat avec des entreprises privées telles la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie et Ubisense.

mobiles – car étant donné le flot important de montages et de démontages d'expositions au Québec, il arrive bien souvent que ces « papiers-jetables-après-emploi ²¹³ » soient les seules informations complémentaires disponibles²¹⁴. Et ce n'est pas parce que les documents ont une allure modeste qu'ils sont du même coup avares de mots (les documents produits *Dare-Dare* en sont de bons exemples²¹⁵). De plus, la banalité du format et du support utilisé pour les communiqués offre un avantage économique et une flexibilité, car étant donné leur format standard, on peut non seulement réimprimer le nombre de copies nécessaires au moment voulu, mais aussi faire des corrections et des ajouts en court de route. Cette flexibilité du document est en accord avec la souplesse et l'adaptabilité d'une majorité d'approches en médiation de l'art contemporain ou actuel.

3.2.5 Attribution des images

Avant d'entrer dans l'analyse plus approfondie des vingt deux documents à texte recueillis, un mot sur l'attribution des images et du graphisme. Vingt cinq des trente huit documents de l'étude présentent des images et les noms des artistes sont inscrits sous dix d'entre elles. On y ajoute parfois des légendes constituées du titre des œuvres, des matériaux, des dimensions et de l'année de réalisation. Certains documents présentent le symbole de la propriété « © » (le carton de l'exposition de Louise Noguci et le communiqué de *Dazibao*) ou la mention de l'accord de reproduction des artistes... et des galeristes (*Vox*). Ces détails témoignent d'une certaine sensibilisation aux droits de reproduction²¹⁶, mais à ce titre l'ambiguïté des images domine. Nicole Paquin suggère que le manque de référence concernant les reproductions d'œuvres dans les catalogues traduit une désinvolture à l'égard des caractéristiques concrètes des œuvres : « L'auteur d'un texte fait nécessairement un choix, ne serait-ce que celui de fournir ou de taire une information et c'est à cet égard que,

²¹³ Nicole Paquin, « Le catalogue d'exposition de sculptures : fraction et fiction » in *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement*, sous la dir. de Francine Montréal, Montréal, Le Centre de Diffusion 3D, 2003, p. 176.

²¹⁴ *Arttexte* est d'ailleurs un centre d'artistes qui depuis le début des années 80 répertorie tous les imprimés sur les expositions d'art contemporain ou actuel du Canada. <http://www.arttexte.ca/>

²¹⁵ Depuis le déménagement des bureaux dans une roulotte, le besoin de médiation écrite chez *Dare-Dare* s'est accru ; on produit maintenant en plus des communiqués de presse et des cartons d'invitation, des rapports d'activités, documents expédiés par la poste quelques semaines après la fin des projets artistiques.

²¹⁶ Quoique ce débat sur les droits d'auteurs des artistes et sur les droits de reproduction soit d'actualité, il n'en sera pas ici question. À cet effet, rappelons que le Regroupement des artistes en arts visuels (RAAV) vient tout juste de joindre l'organisme Copibec, qui travaille pour le respect des droits d'auteurs et de reproduction.

par exemple, les légendes bien souvent incomplètes reconduisent le peu d'intérêt que l'on porte aux propriétés objectales de la sculpture.²¹⁷ ». Certes, la valeur des documents « jetables-après-emploi » de notre corpus est peut-être contestable et les images qu'ils véhiculent ne sont peut-être que rarement représentatives de la totalité des démarches et des œuvres des artistes, mais leur circulation publique ne suffit-elle pas à leur conférer une importance ? La portée historique de ces cartons d'invitation et autres documents d'apparence modeste n'est pas nulle, certains pourraient même devenir des vestiges ou résidus convoités²¹⁸.

Concernant la production de ces documents, les réponses au questionnaire nous apprennent que près de la moitié des centres ont fait appel à des graphistes professionnels de manière contractuelle. Ces derniers élaborent des grilles qui sont ensuite remplies par les responsables des centres (*Clark, Skol, Dazibao, Diagonale, Oboro, Perte de signal*). Les documents des autres centres d'artistes ont été réalisés par le personnel et/ou les artistes membres du centre qui, en tant qu'artistes, possèdent une expertise en graphisme²¹⁹. C'est le cas notamment de la *Centrale*, *Circa*, *Dare-Dare*, *B-312* et *Vox*²²⁰. Certains centres ont même une personne responsable des communications (Sophie Casson chez *Diagonale* et Dagmara Stephen chez *Optica*).

En résumé, sauf quelques exceptions, les documents produits par les centres d'artistes de Montréal en complémentarité des expositions de la rentrée culturelle 2004 sont d'apparence simple, sobre et discrète. Selon Paquin, cet état de fait nous renseigne sur leurs destinataires :

²¹⁷ Nycole Paquin, « Le catalogue d'exposition de sculptures : fraction et fiction » in *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement*, sous la dir. de Francine Montréal, Montréal, Le Centre de Diffusion 3D, 2003, p. 181.

²¹⁸ En 2003, les pages du site internet (*presque*) *Tout l'art contemporain à Paris* suggéraient lors des vernissages de faire signer les cartons d'invitation par les artistes afin d'avoir un objet susceptible de prendre de la valeur... <http://www.paris-art.com/>

²¹⁹ Il s'agit là d'opportunités de travail intéressant pour les artistes-graphistes qui cherchent des emplois en complémentarité de leur pratique artistique.

²²⁰ À la *Centrale*, c'est la coordonnatrice artistique Aneesa Hashmi qui a fait le graphisme, à *Circa*, se sont les artistes et le personnel du centre, chez *Dare-Dare*, les artistes bénévoles et les membres du conseil d'administration, et Marthe Carrier à la galerie *B-312*. Tandis qu'à *Vox*, c'est l'équipe qui en collaboration développe le journal, « C'est à peine si on imprime pas nous-mêmes le journal ! », de répondre Marie-Josée Jean, la directrice du centre.

« [...] la présentation modeste des documents porte à déduire que l'on s'adresse à un public intéressé aux arts plutôt qu'au « bel objet²²¹ ».

3.2.6 Attribution des textes

Les imprimés collectés pour la constitution de notre corpus constituent vraiment les termes d'une situation langagière de communication : « Le destinataire envoie un message au destinataire²²² ». Intéressons-nous en premier lieu au destinataire des documents, aux auteurs. Sur trente huit documents recueillis, de toute évidence aucun carton ne présente de signature – ces derniers n'offrant pas de texte continu. Par contre, presque la moitié des vingt deux documents à texte portent les traces explicites de leurs auteurs. Nous avons remarqué que les noms des auteurs des « communiqués » sont mentionnés dans les cas où : 1) le texte est écrit par une personne considérée comme professionnelle de l'écriture sur l'art (Nathalie de Blois, qui use du paraphe NdB à *Clark* et Jean-Émile Verdier à *B-312*) ; 2) l'exposition est un projet de commissariat (Marie Fraser à *Vox*, dans ce cas le texte est de la commissaire) ; 3) les artistes ont eu la charge de la rédaction des communiqués²²³ et ils ont choisi de le rédiger eux-mêmes (Marie-France Brière à *Optica*) ou de faire appel à des auteurs de leurs choix (Pedro Schacht à *Optica* pour l'exposition de Serra Guerreiro). En ce qui concerne les autres documents, tous ceux qui ont une apparence originale et plus luxueuse (l'opuscule d'*Oboro*, le programme d'*Optica* et le journal de *Vox*) affichent les noms des auteurs des textes.

Puisque la moitié des textes à l'étude ne sont pas signés, les réponses au questionnaire fournissent des données importantes sur leur rédaction. À la lumière de ces réponses, on apprend sans surprise qu'une majorité de « communiqués » ont été rédigés par les coordonnateurs des centres d'artistes, parfois en collaboration avec d'autres employés,

²²¹ Nycole Paquin, « Le catalogue d'exposition de sculptures : fraction et fiction » in *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement*, sous la dir. de Francine Montréal, Montréal, Le Centre de Diffusion 3D, 2003, p. 169.

²²² Roman Jakobson, « Poétique » in *Essai de linguistique générale*, Trad. de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963 pour la 1^{ère} édition, 1994, p. 213.

²²³ Cette situation doit être reliée au fait que si certains centres réservent une partie de leur budget pour soutenir la rédaction de textes de médiation ou d'accompagnement, pour d'autres, cette activité d'écriture est au frais de l'artiste (*Circa*). On sait notamment que la *Centrale* débloque des fonds à cet effet.

presque toujours avec celle des artistes²²⁴. La présence explicite des signatures permet de relativiser le contenu référentiel des textes, il y a affirmation d'une subjectivité et s'y opère une différenciation entre l'opinion ou la vision de l'auteur et celle du centre d'artistes. Au contraire, lorsqu'il n'y a pas de signature, l'énonciation est donnée comme un travail collectif.

3.2.7 Destinataires et lecteurs modèles

Abordons maintenant la question des destinataires, des personnes à qui l'on s'adresse, car, ce n'est pas un secret, tout texte vise un lectorat et cette visée en détermine la manière et les contenus, influence la réception :

L'interprétation que les visiteurs peuvent faire de la littérature qui leur est proposée et, consécutivement, celle qu'ils feront des œuvres commentées, dépend, en effet, de la précision avec laquelle les informations et leur formulation ont été adaptées avec leurs compétences. Tout porte à croire, alors, qu'écrire relève véritablement de la stratégie. Comme le rappelle Eco, c'est le propre du stratège que de dessiner, par avance et le plus finement possible, un modèle de son futur adversaire pour être mieux à même de parer ses mouvements le moment venu. [...] l'acte de lecture se prépare en amont et relève d'un réel travail de coopération.²²⁵

Tout auteur imagine donc un type de lecteur, qu'il soit individuel ou collectif, pour son texte, un « lecteur modèle » pour employer les termes d'Umberto Eco, et ce destinataire s'inscrit dans les stratégies textuelles, dans l'écriture même du texte. Le texte à lui seul, sans lecteur, est insignifiant. Pour faire sens, il doit être actualisé par un lecteur qui possède au minimum les compétences requises pour le comprendre (coopération textuelle). Ainsi : 1) le choix d'une langue ; 2) le degré de difficulté de vocabulaire ; 3) le choix d'un type d'encyclopédie, c'est-à-dire de connaissances, de notions, d'auteurs, d'ouvrages de

²²⁴ C'est effectivement le cas de la *Centrale*, de *Dade-Dare* – Jean-Pierre Caissie est le seul à avoir précisé l'importance de cette collaboration dans le questionnaire –, de *Dazibao*, de *Perte de Signal* et de *Vox*. La coordonnatrice Stéphanie L'Heureux de *Diagonale* est historienne de l'art et c'est elle qui rédige les documents. *Skol* a répondu vaguement que c'était l'ancienne directrice qui en avait eu la charge. La réponse d'*Oboro* ne nous permet pas de saisir qui a été responsable de la rédaction du communiqué. Enfin, chez *Optica*, le programme a été rédigé par la directrice du centre.

²²⁵ Karine Tauzin, « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004. p. 123.

référence ; 4) le choix d'un patrimoine lexical et stylistique ; 5) l'appel au genre littéraire ; 6) le champs géographique²²⁶ sont autant d'indices qui nous permettent de dresser les contours du lecteur modèle d'un texte. Cette notion de lecteur modèle est doublement intéressante pour nous qui étudions des communications attachées à des manifestations artistiques, car elle fonctionne aussi pour les expositions artistiques : la mise au jour du « destinataire idéal » des communications à l'étude nous renseigne également sur le « visiteur modèle ».

Comme nous venons de le décrire, le choix de la ou des langues utilisée(s) dans les communications des centres d'artistes, nous renseigne sur les destinataires visés. Dans un système de l'art où les centres d'artistes sont subventionnés par plusieurs paliers de gouvernement au sein desquels règnent différentes attitudes à l'égard des langues officielles – le Canada est légalement un pays bilingue (anglais et français) tandis que le français est la langue officielle du Québec – le choix du bilinguisme s'impose. Il semble que ce choix soit fonction des organismes subventionnaires. Si certains documents de notre corpus ne sont qu'en français (les dépliants recueillis chez *Circa*, le rapport d'activité produit par *Dare-Dare*, le carton-communiqué de *Vidéographe*), d'autres sont littéralement bilingues. Dans ce cas, soit les documents peuvent être imprimés deux fois, l'une en français, l'autre en anglais (*Dazibao*), soit la première colonne de texte est en français et la seconde en anglais ou le recto en français et le verso en anglais. Une autre solution consiste à offrir un texte en français accompagné d'un résumé en anglais. La présence de traductions intégrales semble la norme et nous laisse comprendre que les documents produits par les centres d'artistes en accompagnement des expositions d'art actuel cherchent à rejoindre tant les acteurs de la communauté francophone que celle des communautés anglophones²²⁷. L'utilisation du français comme unique langue nous indique une visée plutôt locale tandis que le bilinguisme est la preuve d'une visée nationale, voire internationale. S'agit-il d'une particularité des communiqués de presse et autres documents de médiation propre au milieu des arts visuels qui est fortement subventionné par le Conseil des arts du Canada ? Serait-ce une exigence officielle ou implicite des bailleurs de fonds ? Pouvons-nous affirmer que les centres qui

²²⁶ Cette typologie des indices est celle Umberto Eco, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 71.

²²⁷ Il est rare de voir apparaître d'autres langues. Toutefois, le site internet de *Dare-Dare* offre une section en espagnol et celui d'*Oboro* une section en allemand.

n'ont utilisé que le français l'on fait par prise de position idéologique ou cela révèle-t-il plutôt leur manque de budget pour payer les traductions ?

L'analyse des cartons-communicés produits par *Articule* révèle l'emploi de références encyclopédiques particulières, ce qui fait ressortir un destinataire imaginaire intéressé par les thématiques actuelles de recherche en sciences humaines et sociales – thématiques d'ailleurs fortement encouragées par le Conseil des arts du Canada –, soit les problématiques relatives à l'identité, aux genres sexuels, à l'ethnicité, au post-colonialisme, etc. Chose intéressante, ces thématiques sont présentées comme étant les fondements des recherches et des démarches des artistes. Le « communiqué » de la *Centrale* quant à lui met l'accent non pas sur les artistes – le projet est une exposition des archives du centre – mais sur les biographies des « conférencières », sur leurs champs d'étude et leur carrière, leur réputation d'excellence ; c'est leur statut de chercheuses et de savantes qui est présenté comme digne d'intérêt. Les mots « gestion » et « connaissance » reviennent à eux seuls six fois dans la biographie de Dalkir, les mots « féministe » et « nationalisme », les syntagmes « gestion des connaissances » ainsi que « gestion de la préservation » et « gestion des supports audiovisuels » sont également à l'honneur. On peut donc affirmer que le lecteur-visiteur modèle de ce document (et de cette exposition à la *Centrale*) possède, sinon des connaissances scientifiques, du moins une soif de connaître. Le style d'écriture du communiqué sur lequel le paraphe NdB apparaît (*Clark*) et la richesse des références (l'épistémologie, un texte datant du XVII^e portant sur la première femme à barbe à avoir été exhibée par les scientifiques occidentaux, l'histoire de la photographie, etc) sont autant de caractéristiques qui déterminent également un lecteur modèle désireux de s'instruire au-delà des œuvres présentées, intéressé par les liens entre l'histoire, la science et l'art. À ce genre de texte, on peut opposer celui du dépliant de *Circa* dans lequel l'artiste Bob Verchueren, écrivant au *je*, expose sa démarche artistique en toute simplicité, en toute sincérité :

L'utilisation du végétal dans les arts plastiques permet à chacun d'être confronté à quelque chose qui lui est proche [...]. Ma pratique artistique m'a mené à cette réflexion que vie et mort sont inséparables. La vie n'a de sel, n'a de sens que parce

qu'elle a une fin. [...] Mon travail est aussi basé sur la recherche continuelle d'une certaine parcimonie dans les moyens mis en œuvres.²²⁸

Sur un ton intimiste, il offre au lecteur non seulement un récit *poiétique*, mais aussi une réflexion à tendance universelle, ce que Nathalie Heinich attribut au « sens commun », sur la nature, la mort, les mystères de la vie... Ce lecteur modèle « universel » n'est pas à instruire, mais plutôt à attendrir, à toucher par le partage d'une expérience de création somme toute assez proche de toute expérience de vie. Le communiqué de *Diagonale* et le carton de *Vidéographe* sont dénués de tout vocabulaire ou de toute approches spécialisés, ce qui laisse croire également à un lecteur modèle moins circonscrit, plus « universel ».

Les lecteurs modèles des « communiqués » produits par *Skol*, *Dare-Dare*, *Dazibao* et *Oboro* nous semblent similaires car les textes sont également similaires. On commence par décrire brièvement l'aspect des œuvres présentées, puis on en présente les principales thématiques en se référant aux démarches des artistes. Étant donné le caractère plutôt conventionnel de la forme et des contenus référentiels, s'il faut dresser un portrait du destinataire modèle de ce genre de texte, disons qu'il ressemble peut-être davantage à un journaliste de l'art, à un autre artiste ou à un bailleurs de fonds plutôt qu'à tout autre destinataire. En effet, il ne faut pas négliger cet aspect du système de l'art subventionné qui fait que les fonds sont octroyés, tant aux artistes qu'aux regroupements d'artistes comme les centres d'artistes, sur la base d'évaluation de dossiers par des comités de pairs. À la question quatorze : « Est-ce que certains types de documents produits pour accompagner les expositions sont réutilisés dans les comptes-rendus des activités et états financiers exigés par les bailleurs de fonds ?²²⁹ », les répondants ont affirmé présenter tous les documents aux différents subventionneurs, parfois tel quel, d'autre fois légèrement retravaillés. Ces documents, nous a-t-on dévoilé, sont « le pendant visuel » qui constituent « la preuve de notre activité ».

Une autre particularité des documents à l'étude réside dans le fait que plusieurs textes font des appels au récepteur. Les phrases impératives de certains communiqués : « Attelez-

²²⁸ Bob Verschuere, dépliant sur l'exposition Installation végétale présentée à Circa du 11 septembre au 9 octobre 2004.

²²⁹ Voir l'appendice C intitulé *Questionnaire sur les médiations dans les centres d'artistes de Montréal*, p. 126.

vous pour l'exposition *document* de Louise Noguchi [...] ²³⁰» ou encore : « Déplacez une balle et vous produirez des sons dans l'espace de la galerie ²³¹», rappellent les discours publicitaires et offrent de beaux exemples d'une emphase sur la fonction conative du langage²³². Certains extraits de textes suggèrent aux lecteurs-visiteurs une marche à suivre, un geste, un déplacement, voire une interprétation de l'œuvre. C'est le cas des exemples suivants : « Pendant que la spectatrice et le spectateur projettent leur propre expérience sur le récit qui se déploie à la fois sur le mur et sur la surface d'écriture [...] ²³³» ; « Il [l'artiste] s'attend à ce que vous vouliez interagir avec ces dés sphériques et technologiquement "pipés" ²³⁴» et « En parcourant les trois étapes d'une séance de coiffure soit le lavage, la coupe et le séchage de cheveux, le "spectateur/client" est amené à poser un regard [...] ²³⁵». Par l'utilisation de pronoms inclusifs (on, nous), de noms (le visiteur, le spectateur etc), mais surtout, par l'utilisation de la forme verbale impérative, ces textes tentent de rejoindre et de créer des connivences avec le lecteur, futur visiteur, et/ou prescrivent la marche à suivre face aux œuvres ou l'attitude à adopter. S'agit-il d'une spécificité des discours d'accompagnement relatifs à la monstration d'œuvres interactives ou relationnelles (technologie interactive et performances *in situ*, art public) qui demandent, pour être activées, la participation du spectateur ? Nous le croyons.

Dans le communiqué de *Dazibao*, nombreuses sont les références à la démarche de l'artiste et au *Far West*. Est-ce que pour autant le texte du communiqué de *Dazibao* s'adresse à un lecteur visiteur intéressé par le *Far West* ? Après une description des photographies exposées, on invite le lecteur à entrer dans la démarche de l'artiste, à réfléchir au-delà des œuvres proposées :

²³⁰ *Dazibao*, communiqué de l'exposition *document*, œuvres de Louise Noguchi, présentées du 9 septembre au 9 octobre 2004.

²³¹ *Oboro*, communiqué de l'exposition *Tontauben*, œuvres de Marc Fournel présentées du 18 septembre au 23 octobre 2004.

²³² « L'orientation vers le destinataire, la fonction conative, trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif [...] ». Roman Jakobson, « Poétique » in *Essai de linguistique générale*, Trad. de l'anglais par Nicolas Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963 pour la 1^{ère} édition, 1994, p. 216.

²³³ Petro Schacht Pereira, communiqué sur l'exposition *Mettre les mots à nu/ Laying the words bare*, œuvres de Hugo Miguel Serra Guerreiro présentées à *Optica* du 10 septembre au 16 octobre 2004.

²³⁴ Richardo Dal Farra, opuscule sur l'exposition *Tontauben*, œuvres de Marc Fournel présentées à *Oboro* du 18 septembre au 23 octobre 2004.

²³⁵ *Vidéographe*, carton de l'exposition *Enlève ta perruque que je te coupe les cheveux*, œuvres de Martin Charron présentées à du 8 septembre au 9 octobre 2004.

Avec son titre d'exposition, Noguchi s'amuse à son tour à mettre en relief des notions reliées à l'authenticité et à l'autorité du document historique. Elle soulève des questions sur le rôle des interprètes, des auteurs et des artistes qui manipulent inévitablement les renseignements. De plus, cette exposition met au premier plan la fusion entre les comptes rendus historiques et l'influence écrasante du cinéma pour établir ce que nous nommons en Amérique du Nord de genre "Western".²³⁶

Dans ce paragraphe, on sent bien que le lecteur modèle de ce texte est sinon un amateur d'art, du moins quelqu'un qui souhaite réfléchir à autre chose par l'art.

En plus de destinataires modèles, il y a les destinataires réels. Les réponses au questionnaire nous apprennent que la plupart des documents examinés dans ce chapitre ont été imprimés au moins deux semaines avant l'ouverture des expositions. Par conséquent, en plus d'avoir été disponibles sur les lieux d'exposition, posés sur des présentoirs, sur des tables et autres supports, les documents ont été envoyés par la poste – et par courriel électronique en tout ou en partie – à des centaines de destinataires réels avant l'ouverture des expositions. Si plusieurs répondants affirment que ces documents s'adressent « au grand public »²³⁷, une majorité de répondants avouent que ces documents s'adressent plutôt à un public relativement restreint, constitué de membres de leur propre centre d'artistes, d'autres centres d'artistes, de critiques d'art, de collectionneurs, de galeries, de musées, de biennales, d'organismes subventionneurs, de commanditaires, d'universités, de collègues et de quelques journalistes.

Enfin, sans tomber dans une catégorisation dialectique grossière entre publics « savants » et « béotiens », si le langage des textes des communiqués et autres documents analysés ici ne correspond pas tout à fait à un langage érudit, bien souvent surchargé de vocabulaires polysémiques ou hyper-spécialisés, on doit toutefois reconnaître que ces textes s'adressent

²³⁶ Dazibao, communiqué de l'exposition *document*, œuvres de Louise Noguchi présentées du 9 septembre au 9 octobre 2004.

²³⁷ Clark dit vouloir « atteindre les plus larges publics possibles » surtout par les listes d'envoi par courriel et par le site web, Circa dit que ces documents s'adressent « au public visiteur de toutes provenances », Skol affirme que la publicité achetée dans le *Ici* et dans *Carte blanche* (au lieu de l'impression d'un carton d'invitation) d'adressait à un « plus large public », Galerie B-312 répond que les documents s'adressaient à différents destinataires, soit la « communauté des arts et le grand public », tandis qu'*Oboro* répond de manière évasive qu'ils s'adressent « au public », *Perte de Signal* répond à « tout public » et *Vox* d'avouer : « C'est sûr que le journal ne s'adresse pas à un large public, mais plutôt aux gens du milieu des arts au niveau national, mais surtout international. Nous visons également les publics d'étudiants, par conséquent le contenu ne doit pas être trop théorique. ».

plus souvent qu'autrement à des gens qui sont intéressés à en savoir plus sur les œuvres, à connaître les notions et les thématiques souvent sociales qu'elles donnent à penser, et surtout à connaître les démarches des artistes. Toutefois, ce constat ne semble pas spécifique au milieu des centres d'artistes. Karine Tauzin a remarqué que : « Empruntant autant que de besoin le langage spécialisé et s'inscrivant le plus souvent dans un registre soutenu, les textes des médiations de l'art contemporain s'adressent sans ambiguïté à des lecteurs cultivés, éclairés dans ce domaine, et certainement déjà amateurs ou passionnés.²³⁸ ». Aussi, ajoutons que les documents dont nous avons souligné l'apparence luxueuse – l'opuscule produit par *Oboro*, le journal vendu deux dollars par *Vox*, et dans une moindre mesure, le dépliant de programmation édité par *Optica* – ne serait-ce que par leur matérialité, ne se destinent pas aux mêmes récepteurs que les autres « papiers-jetables-après-emploi » observés jusqu'ici. Leur apparence et leur contenu plus exhaustif témoignent de leur visée : s'inscrire dans l'histoire de l'art, perdurer dans le temps et dans la mémoire collective artistique. Par conséquent, ils s'adressent peut-être davantage aux archives des bibliothèques et aux chercheurs qui voudront les consulter qu'aux visiteurs tout azimut.

Que faut-il comprendre de tout cela ? Qu'on devrait rédiger les textes auxiliaires à la monstration des œuvres dans un vocabulaire des plus limpides pour rejoindre le plus grand nombre et ainsi tendre vers cet idéal de démocratisation propre aux approches en médiation de l'art contemporain ? Si Élisabeth Caillet affirme qu'il ne faut « pas croire qu'un même document peut aider tout le monde²³⁹ », pour Karine Tauzin, observatrice et théoricienne de la médiation en milieu muséal, le grand défi de la médiation écrite de l'art contemporain est au contraire de s'adresser en même temps à différents publics. Diverses stratégies permettraient l'accomplissement de cette adresse multiple, notamment la coexistence de niveaux de lecture et l'utilisation de la parenthèse pour expliquer un vocabulaire plus spécialisé. Aussi, les textes qui s'adressent surtout aux connaisseurs seraient le signe d'une forme de respect envers les non-initiés, car en leur proposant de tels textes, on espérerait élever leur niveau de connaissance, leur maîtrise des vocabulaires spécialisés :

²³⁸ Karine Tauzin, « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004, p. 118.

²³⁹ Élisabeth Caillet, *À l'approche du musée : La médiation culturelle*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 184.

Le maintien d'un niveau de lecture soutenu et somme toute, relativement énigmatique, serait alors, d'une part une marque de considération à l'égard des visiteurs que l'on voudrait pousser à s'élever dans l'ensemble au rang de connaisseur et, d'autre part, une forme d'exigence en concordance profonde avec cette forme de création [...]²⁴⁰

Tauzin a de plus remarqué que dans plusieurs médiations écrites apparaît une « [...] volonté de favoriser la réflexion personnelle autour des œuvres [...] ²⁴¹ », car il faut se souvenir que la nature des œuvres influence l'appréciation des registres de discours. Lorsque les œuvres sont considérées « plus accessibles », les publics ne veulent pas de textes interprétatifs : « Il arrive souvent, en effet, qu'à défaut d'apporter des réponses ou de relater des théories établies, ces écrits poussent, au contraire, à s'interroger d'avantage encore sur ce qui est exposé. ²⁴² ». Cette attitude témoigne effectivement d'un respect pour la capacité de réflexion des visiteurs. Nous verrons, un peu plus loin que cette hypothèse de Karine Tauzin ressemble à certains égards à celle qu'on trouve chez Nathalie Heinich.

3.2.8 Trois registres de discours

Puisque toute communication est émission d'un message par quelqu'un et pour quelqu'un, après plusieurs lectures des documents à texte de notre corpus, nous nous sommes interrogé sur le contenu textuel des vingt deux documents. Porte-t-il sur les œuvres en tant que telles, sur leur aspect formel et matériel, leur genèse, les thématiques qu'elles soulèvent et/ou plutôt sur la démarche et/ou de la vie personnelle des artistes²⁴³? Toujours selon l'article de Karine Tauzin²⁴⁴ (lui-même basé sur les études de l'équipe du groupe de recherche de Jacobi), il y aurait en somme trois registres d'écriture dans les textes de médiation de l'art

²⁴⁰ Karine Tauzin, « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004, p. 119.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ À titre exploratoire, la grille d'analyse E.4 *Contenus référentiels des vingt deux documents à texte recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004*, montre un premier moment du travail d'analyse lorsque nous avons décortiqué les vingt deux documents à texte en tentant pour chaque paragraphe de répondre à la question : « De quoi nous parle-t-on ? ». Voir Appendice E, p. 138.

²⁴⁴ Tauzin a soumis à quarante cinq lecteurs trois textes basés sur ces trois registres. Puis elle leur a demandé de répondre à un questionnaire qui les interrogeait sur leur statut social, leurs préférences et les raisons de ces préférences. « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004, p. 129.

contemporain : 1) le registre axé sur « la description des propriétés objectives et caractéristiques formelles » ; 2) le registre axé sur « le rapport avec la biographie de l'artiste, son témoignage engagé dans l'acte de création » (discours d'artiste, démarche artistique) et enfin ; 3) le registre de la « classique interprétation quasi herméneutique ». Cette dernière modalité qui semble un peu floue, doit être comprise comme la modalité de l'ajout de sens aux œuvres par l'évocation des thématiques qu'elles soulèvent, par l'inscription des œuvres dans un métadiscours – le cas est fréquent lorsqu'il s'agit de projet de commissariat ou d'exposition de groupes –, par leur incorporation dans des réflexions élargies (sciences humaines, sciences sociales, sciences politiques ...²⁴⁵. Nous devons peut-être ajouter à cette compréhension du troisième registre de l'étude de Tauzin, la remarque de Nathalie Heinich : « Aussi, faut-il entendre « interprétation » au double sens du terme : « interpréter une œuvre d'art contemporain n'est pas seulement, pour un critique, l'expliquer, mais c'est aussi l'exécuter, comme on le dit d'une œuvre musicale ; c'est la faire exister par sa mise en circulation dans le monde, grâce à la médiation d'un travail discursif [...].²⁴⁶ ».

De même Tauzin nous met en garde contre la mobilisation d'un seul registre sur les deux autres. Nous avons effectivement observé que ces trois registres ne se retrouvent jamais isolés dans les documents de notre corpus. Il faut donc conclure que les documents à texte de notre corpus sont mixtes. Comme notre corpus de documents à texte est plutôt homogène, il devient parfois difficile de discerner les différents modes de discours de médiation, mais c'est en opposant un fragment de texte très descriptif à un autre plutôt « interprétatif » que les différences apparaissent. Prenons le deuxième paragraphe du communiqué produit par *Dazibao* : « Le travail présenté à *Dazibao* comprend une série de grandes photographies en couleur illustrant les suites d'une fusillade, des tireurs prêtent à dégainer et des cow-boys qui s'effondrent.²⁴⁷ » et l'extrait suivant du texte de la quatrième de couverture du journal de Vox : « Les situations réelles mais reconstruites de Scott McFarland présentent la réalité sous des aspects étranges de telle sorte qu'elles suggèrent la présence de fictions que nous-mêmes

²⁴⁵ La grille d'analyse E.6 intitulée *Modalités et stratégies discursives des vingt deux documents à texte recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2006*, montre entre autre le résultat de cette tentative à déterminer les registres de discours observés dans les communications de notre corpus. Voir Appendice E, p. 145.

²⁴⁶ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 324.

²⁴⁷ *Dazibao*, communiqué de l'exposition *document*, œuvres de Louise Noguchi présentées du 9 septembre au 9 octobre 2004.

inventons dans notre esprit.²⁴⁸». Marie Fraser ajoute de la signification aux photographies en les faisant basculer du monde des objets nommables et reconnaissables (une photo montrant une personne faisant telle ou telle chose) à l'univers de la psyché humaine, celle de l'imagination (qui est d'ailleurs le thème de son commissariat), tandis que le premier texte demeure dans l'ordre de la description iconographique.

S'il n'est pas facile de déterminer les parties des textes qui sont d'ordre descriptif de celles qui sont d'ordre interprétatif, la suite de nombreuses lectures et relectures et réévaluations, on parvient à la conclusion qu'une majorité des textes de notre corpus présentent les caractéristiques de la deuxième modalité d'écriture, soit celle qui s'appuie sur les démarches des artistes. Ainsi, pour greffer des significations, pour parler des thématiques inspirées par les œuvres, pour les « interpréter », la majorité des auteurs se réfèrent aux démarches des artistes, font appel à leurs discours²⁴⁹, parlent en leur nom. Comme dans l'extrait suivant provenant du carton produit par *Articule* : « Dans son travail, Ascencao emprunte et détourne non seulement l'imagerie de saintes ou de héros populaires, mais aussi les formes de représentations nostalgiques ou exagérés du kitsch.²⁵⁰ ».

Il n'est pas juste de dire qu'une majorité de feuillets d'accompagnement d'expositions d'art actuel ne présentent que « l'essentiel sous une forme papiers-jetables-après-emploi », ne font qu'annoncer, car plusieurs documents analysés ici rendent compte des expositions et, malgré leur brièveté, adoptent une posture de discours d'interprétation. Tel est le cas des communiqués produit par *Articule*, par *Clark*, du rapport d'activité de *Dare-Dare* signé Jean-Pierre Caissie, d'une partie du communiqué de *Dazibao*, de l'opuscule d'*Oboro* signé Ricardo Del Farra, du communiqué produit par *Optica* et rédigé par Pedro Schacht Pereiro, et bien sûr du texte de Marie Fraser dans le journal de *Vox*. Quoique dans une moindre mesure, même une partie du communiqué signé Jean-Émile Verdier à *B-312* adopte cette

²⁴⁸ Marie Fraser, texte sur l'exposition collective *Fabulation* présentée à *Vox* du 28 août au 16 octobre 2004, Journal n° 10, août 2004.

²⁴⁹ Il faut dire qu'en général dans les centres d'artistes consultés, les artistes fournissent les contenus des communiqués et des biographies par les appels de dossiers, les dossiers de presse, les démarches et bien sûr les discussions qui sont par la suite réorganisées en tout ou en partie par les responsables des communications et/ou les coordonnateurs des centres.

²⁵⁰ *Articule*, carton-communicé sur l'exposition *Maria & Portrait of a Young Bullfighter*, œuvres de Teresa Ascencao présentée du 11 septembre au 24 octobre 2004.

posture interprétative, car il est question de voir l'exposition comme : « une bouffée singulière d'oxygène, un véritable manifeste de la subjectivité²⁵¹ ». Aussi, quelques documents de notre corpus décrivent moins les œuvres et n'exposent le sens, qu'ils ne renseignent le spectateur sur ce qu'il doit faire dans l'exposition, qu'ils ne prescrivent la « marche à suivre », il s'agirait là, peut-être, d'une autre modalité discursive à relier avec la fonction conative développé par Roman Jakobson dans son système des fonctions inaliénables du langage.

3.2.9 Biographies d'artistes et démarches artistiques

En plus de s'appuyer sur les discours des artistes et sur leur démarche artistique, presque tous les documents à texte de notre corpus contiennent si non une section, du moins des informations « biographiques ». Si le terme *biographie* semble approprié pour désigner ce type de contenu, les termes de *curriculum vitae* seraient peut-être plus adéquats, car il s'agit moins de renseigner le lecteur sur la vie intime des artistes que de fournir des informations sur la formation académique et sur leurs réalisations artistiques (expositions, 1%, commissariat, résidence d'artiste) ou non artistiques antérieures ou même à venir. Soulignons toutefois que les lieux de naissance et de vie des individus demeurent des données que l'on considère significatives puisqu'elles apparaissent quasiment sur chaque document. Le style ludique de la partie « biographique » du communiqué d'*Oboro* mérite qu'on s'y attarde, car elle représente un écart à la norme : « Pour les besoins de ce communiqué, Marc Fournel est un "créateur indiscipliné", un "Jack of all Trades" et un buveur de café [...]. Marc Fournel respire, mange, aime et travaille à Montréal.²⁵² ». La présence si importante de contenus biographiques est sans aucun doute le signe d'une attention importante à la « figure de l'artiste », et en cela, ces documents sont bien souvent moins une aide à l'interprétation en tant que telle qu'un outil promotionnel pour la carrière des artistes. Nous y reviendrons au dernier point de ce chapitre.

²⁵¹ Jean-Émile Verdier, communiqué de l'exposition *Arpenter l'île/Montréal vues singulières*, exposition collective présentée à B-312 du 16 septembre au 30 octobre 2004.

²⁵² *Oboro*, communiqué de l'exposition *Tontauben*, œuvres de Marc Fournel présentées du 18 septembre au 23 octobre 2004.

3.2.10 Mise en intrigue et mise en énigme

Même si nos intérêts de recherche diffèrent de ceux de la sociologue de l'art Nathalie Heinich – elle s'est penchée sur les traces de la réception de l'art contemporain par des publics de tous horizons, néophytes, critiques, théoriciens, etc – un chapitre de son ouvrage sur l'art contemporain use de notions qui peuvent nous être utiles. À partir de l'idée de « mise en intrigue » de Paul Ricoeur, Heinich analyse des écrits de « spécialistes » en art contemporain. Elle découvre une deuxième stratégie d'écriture : la « mise en énigme ». Tout d'abord, la « mise en intrigue » consiste à inscrire l'œuvre dans :

[...] une histoire, une narration pourvue de ses marqueurs temporels (l'avant et l'après, les précurseurs et les suiveurs) et susceptible de lui conférer un *sens*, au deux sens du terme, une direction, une signification. [...] la narration est souvent centrée sur l'histoire de l'œuvre en question – l'objet, la performance, l'installation – parce que le processus de son élaboration n'est pas entièrement lisible dans la matérialité de l'objet exposé. De la description du dispositif, la mise en intrigue narrative passe à la démarche de l'artiste, à sa place dans l'histoire des avant-gardes, voire à l'interprétation métaphorique qui peut en être donnée.²⁵³

La stratégie de « mise en intrigue » consiste donc à conférer du sens aux œuvres en les introduisant dans une suite temporelle et causale relativement logique et conséquente, en un récit narratif. Par conséquent, il faut donc comprendre le fait que les textes étudiés se réfèrent à la genèse des œuvres, à la démarche des artistes ou encore cherchent à intégrer les œuvres dans une histoire de l'art, dans un métadiscours thématique comme autant de stratégies de « mise en intrigue ».

L'autre stratégie décrite par Heinich, la « mise en énigme », consiste quant à elle moins à intégrer l'œuvre dans une narration qui la rendrait signifiante qu'à en esquisser la signifiante en montrant que les questionnements qu'elle soulève fondent sa pertinence : « La posture interrogative semble redoubler les questions que se posent les visiteurs, attribuant cet effet d'incertitude non à une insuffisance de l'œuvre, une incapacité à remplir les attentes, mais au contraire à une intentionnalité, une volonté de décevoir, de déjouer, de défaire

²⁵³ Nathalie Heinich, « Les écrits des spécialistes » in *Le triple jeu de l'art contemporain*, p. 308.

l'évidence.²⁵⁴ ». L'intérêt du projet résiderait alors dans la rupture et la remise en question, dans la vertu de l'oeuvre à faire réfléchir le récepteur.²⁵⁵

En plus de la mise en récit ou de l'herméneutique interrogative, comme le souligne Heinich, le recours à l'intentionnalité de l'artiste est encore un autre procédé utilisé par les écrivains de commentaires sur l'art contemporain pour justifier la pertinence des œuvres.

Quoique les éléments de notre corpus ne correspondent pas exactement à des « commentaires savants », nous y retrouvons tout de même ces manières d'écrire. À la lumière de nos observations, une majorité de textes tentent effectivement de conférer du sens aux œuvres présentées en les « mettant en intrigue ». Les auteurs relient les œuvres exposées à la vie des artistes, à leur origine culturelle (*Articule*) ou bien, ils cherchent à inscrire les œuvres dans une problématique sociale élargie (l'urbanisme et « l'être ensemble » chez *Dare-Dare* ; l'épistémologie chez *Clark* et la *Centrale*), mais surtout, l'approche la plus courante consiste à parler des expositions en écrivant sur la démarche artistique des artistes, rarement en décrivant les matériaux ou les techniques qu'utilisent les artistes, plus souvent en élaborant sur les thématiques qu'ils abordent dans leurs œuvres.

Le texte contenu dans le journal de *Vox* proposé par la commissaire d'exposition Marie Fraser diffère des autres en ce sens qu'il présente un véritable métadiscours théorique. Les photographies sont intégrées dans une thématique englobante : la notion d'« imaginaire », et c'est dans ce texte qu'apparaît la seule citation des documents de notre corpus qui ne soit pas attribuable aux artistes, mais à un philosophe : Henri Bergson.

Quand est-il alors de l'autre posture herméneutique, celle de la « mise en énigme », la retrouve-t-on au sein des documents à l'étude ? Si aucun texte n'est une pure « mise en énigme », ne ce sens qu'aucune ne présente l'œuvre comme une suite d'interrogations

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 311.

²⁵⁵ Selon Heinich bon nombre d'écrivains sur l'art vont utiliser cette stratégie de « mise en énigme » pour contrôler la résolution de l'œuvre dans le texte : « Le vide qu'ouvre l'art contemporain en déjouant les attentes ordinaires lui est ainsi retourné en forme d'énigme : poser l'existence d'un mystère, c'est pouvoir ensuite s'en rendre maître en y appliquant des mots et du sens. ». *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris. Les Éditions de Minuit, 1999, p. 311.

auxquelles il est impossible de répondre, nous avons toutefois observé que quelques passages ça et là usent de procédés interrogatifs. Que ce soit l'utilisation du verbe « interroger » dans l'extrait suivant du carton-communicé produit par *Articule* : « L'installation [...] représente une contre-partie poétique de la série Maria, cette fois-ci en interrogeant le langage corporel masculin dans le culture du machisme.²⁵⁶ » ; que ce soit par le texte sur l'exposition de Donais à *Clark* dans lequel Nathalie de Blois se réfère aux thématiques de la démarche de l'artiste pour questionner le lecteur-visiteur, texte où elle suggère de voir du sens et de l'intérêt dans l'œuvre en regard du questionnement qui surgit de la réception de celles-ci : « Si dans l'imaginaire populaire, l'étrangeté physique est souvent assimilée à la laideur morale, il y a lieu de se questionner, comme le suggère le défilé des gestes équivoques pratiqués sur le corps de la jeune femme, lequel entre Barbara Ulserin et la pléthore de cliniciens l'ayant tâchée est le véritable "monstre" de l'histoire.²⁵⁷ » ; que ce soit par le texte du communiqué présentant les œuvres photographiques de Louise Noguchi à *Dazibao*, qui, en plus de mettre en intrigue les œuvres en les inscrivant dans la démarche de l'artiste, travaille à sa mise en énigme en affirmant que l'artiste « [...] soulève des questions sur le rôle des interprètes, des auteurs, et des artistes qui manipulent inévitablement les renseignements qu'ils enregistrent.²⁵⁸ », ou encore par le texte de Pedro Schacht Pereira à *Optica* où il est écrit que l'expérience de l'œuvre : « [...] déclenche un questionnement sur le pouvoir même des mots²⁵⁹ », des petites mises en énigmes sont présentes. Cette caractéristique recoupe l'analyse de Karine Tauzin sur les médiations écrites de l'art contemporain où elle signalait que les discours de médiation étaient bien souvent axés sur les questionnements des spectateurs²⁶⁰.

En cherchant la présence de « mise en intrigue » et de « mise en énigme » dans les documents de notre corpus, on réalise que plusieurs textes d'accompagnement présentent les

²⁵⁶ *Articule*, carton-communicé sur l'exposition *Maria & Portrait of a Young Bullfighter*, œuvres de Teresa Asencio présentée du 11 septembre au 24 octobre 2004.

²⁵⁷ Nathalie de Blois, communiqué de l'exposition *Examen anthropogynécobuccal de Barbara Ulserin*, œuvres de René Donais présentées à *Clark* du 26 août au 2 octobre 2004.

²⁵⁸ *Dazibao*, communiqué de l'exposition *document*, œuvres de Louise Noguchi présentées du 9 septembre au 9 octobre 2004.

²⁵⁹ Pedro Schacht Pereira, communiqué sur l'exposition *Mettre les mots à nu/ Laying the words bare*, œuvres de Hugo Miguel Serra Guerreiro présentées à *Optica* du 10 septembre au 16 octobre 2004.

²⁶⁰ Karine Tauzin, « Les textes de médiation à la recherche des ses lecteurs modèles » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004, p. 119.

œuvres des artistes comme des moyens de questionner certaines problématiques particulièrement riches et complexes : l'identité, le post-colonialisme, la documentation, l'épistémologie, le langage, la communication, l'entropie, l'espace public... C'est ce qui nous fait dire que les expositions des centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 ont été présentées comme des lieux pour problématiser et faire réfléchir non seulement les artistes et les auteurs, mais surtout les lecteurs-visiteurs sur des problématiques philosophiques complexes. Nous serions ici alors dans l'art comme « mode de connaissance », pour employer les concepts de Marcel Fournier²⁶¹. En résumé, la présentation discursive de l'art actuel dans les centres d'artistes se situe plutôt du côté de l'intégration des œuvres dans des récits narratifs relatifs à la démarche des artistes ainsi qu'à la pertinence des thématiques qu'elles soulèvent.

3.2.11 L'autorité des artistes

L'importance de la prise en charge par les artistes des paramètres de la diffusion de leurs œuvres est un sujet qui a intéressé plusieurs chercheurs²⁶² dont l'esthéticien Jean-Marc Poinot. Adaptant la notion de « discours autorisé » de Bourdieu²⁶³ au monde de l'art, Poinot observe que depuis les années cinquante plusieurs artistes sont fortement impliqués dans différentes pratiques langagières. Il classe ces mots d'artistes en trois grandes catégories : les « énoncés performatifs », c'est-à-dire les mots dans les œuvres, les mots qui sont les œuvres²⁶⁴ ; les « énoncés théoriques » (dont il ne traite malheureusement pas dans son ouvrage) et les « récits autorisés ». Ces derniers :

[...] ne sont ni les œuvres, ni discours indépendants, mais récits institutionnels systématiquement associés à la production des événements et prestations artistiques au rang desquels les expositions jouent le plus grand rôle. Ainsi, nous ne pouvons plus percevoir d'œuvres contemporaines sans saisir du même coup au moins une partie des récits qui les accompagnent. Ce sont les titres, signatures, dates et autres

²⁶¹ L'auteur distingue quatre rapports à l'art : « l'art comme mode d'expression de soi et manifestation d'habiletés, l'art comme mode de communication, l'art comme forme de décoration et l'art comme mode de connaissance. Marcel Fournier, *Les générations d'artistes*, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 123.

²⁶² Qu'on pense ici à l'ouvrage de Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent*, trad. de l'anglais par Jean-François Sené, Paris, Gallimard, 1991.

²⁶³ Voir Pierre Bourdieu, *Langage et Pouvoir symbolique*, Paris : Fayard, 1989.

²⁶⁴ Cela rejoint le syntagme « textes matériaux » utilisé par les auteurs du groupe de recherche de l'Université d'Avignon.

dénominations, les certificats, les attestations, descriptifs, notices de montage ou projets. Ce sont les légendes qui flanquent les illustrations dans les catalogues, les déclarations d'intention, recensions et descriptions, les prescriptions, les tracts et autres communiqués de presse dont les artistes gratifient leurs interlocuteurs : se sont les commentaires oraux [...]²⁶⁵

Tous ces langages articulés, toutes ces communications d'artistes autour des œuvres, tous ces « [...] récits se trouvent chargés de fonctions indispensables à la survie matérielle, symbolique et sociale des prestations esthétiques²⁶⁶ ». Ces récits autorisés ont plusieurs fonctions. Par exemple, les attributions des œuvres et les biographies d'artistes véhiculent la « figure des artistes », représentation fixée de l'autorité des artistes ; d'autres bouts de texte agissent comme « auxiliaires de la pérennisation de l'art contemporain²⁶⁷ », donnent la marche à suivre pour exposer et réexposer les œuvres. Mais l'ultime finalité des « récits autorisé » est probablement d'assurer le « contrat iconographique », et ces discours d'accompagnement des œuvres entérinées par les artistes deviennent « la formulation des termes du consensus minimal que l'artiste veut voir s'établir avec ses interlocuteurs sur ce qu'il donne à voir dans son œuvre.²⁶⁸ ». Cela recoupe les problématiques des recherches en médiation de l'art concernant la nature et l'impact du langage entre les œuvres et les publics, car par la médiation on cherche à ce que les œuvres fassent sens pour les publics.

La présence de contenus biographiques au sein des documents de notre corpus atteste que ces documents participent à la diffusion de la figure de l'artiste et, quoique dans une moindre mesure, à la diffusion de la figure d'autres intermédiaires ou médiateurs (pensons à tous ces documents signés et augmentés de biographies d'auteurs ou de conférencières). Et lorsque ces documents se présentent comme des « aides à l'interprétation », c'est encore aux paroles et aux discours des artistes qu'on se réfère, comme s'ils en étaient les premiers bénéficiaires. Quoiqu'on retrouve peu de citations des artistes de manière explicite, cette insistance sur la démarche des artistes, le fait qu'on parle en leur nom, qu'on les paraphrase, nous permet

²⁶⁵ Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre à lieu : L'art exposé et ses récits autorisés*, Coédition Institut d'art contemporain, Mamco, Genève, et Art Édition, Villaurbanne, France, 1999, p. 135.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 136.

²⁶⁷ Cette fonction a été appelée « prescription auctorale » par Ivan Clouteau dans son article « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions autoriales » in *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, 2004, p. 23-44.

²⁶⁸ Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre à lieu : L'art exposé et ses récits autorisés*, Coédition Institut d'art contemporain, Mamco, Genève, et Art Édition, Villaurbanne, France, 1999, p. 135.

d'affirmer qu'une majorité de documents analysés dans le cadre de cette étude révèlent surtout l'autorité des artistes²⁶⁹. Cela est-il une caractéristique des documents de médiation propre aux centres d'artistes ? Il semble que non. Caillet et Jacobi écrivent que « [...] le discours et le commentaire sur une pièce, une performance ou une installation est une zone très petite, pleine de dangers dans laquelle seuls des discours autorisés peuvent s'aventurer.²⁷⁰ ». Ajoutons toutefois que si ces discours sont autorisés par les artistes-exposants, ils sont également discours autorisés par leurs pairs, les membres artistes des comités de sélection qui ont choisi d'exposer les oeuvres, sans oublier qu'ils sont également des discours autorisés par les organismes subventionnaires qu'on doit satisfaire à la fin de chaque année pour assurer la survie des centres l'année suivante.

Les nombreuses références aux discours des artistes, à leurs démarches artistiques, le recours à leur intentionnalité, leur appartenance identitaire, les parallèles avec ce qu'ils vivent, la présence de biographies, la mention de leur origine culturelle, de leur lieu de naissance, de leur formation, sont autant d'indices montrant la vivacité de la déférence pour les artistes, les créateurs d'art actuel. La chose n'étonne pas dans le contexte des centres d'artistes où les exposants sont bien souvent eux-mêmes impliqués dans l'organisation des expositions.

3.2.12 Quelques fonctions

Après cette analyse des plans matériels et discursifs d'un corpus de documents ayant accompagnés les expositions présentées par les centres d'artistes lors de rentrée culturelle de l'automne 2004, on est à même de souligner un certain nombre de caractéristiques qui nous permettent de mieux comprendre leur portée. Les documents analysés ici jouent plusieurs

²⁶⁹ De plus, une majorité de répondants au questionnaire ont écrit que les principales sources de références pour la rédaction des documents (question six) ont été : les échanges avec les artistes (*Circa*), les textes des artistes (la *Centrale*), les documents des artistes et communications avec les artistes (*Clark*), les appels de dossiers (*Skol*), les *statements* d'artistes et intentions de projet (*Dare-Dare*), les démarches des artistes soumises au comité de sélection (*Dazibao*), les textes de démarche d'artistes (*Diagonale*). *Dazibao*, *Oboro*, *Optica* et *Vox* ont ajouté d'autres références qu'ils sont allés cherchées dans d'autres sources telles que les textes de critiques et de philosophes (*Vox*).

²⁷⁰ Karine Tauzin, « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles » in *Culture et musées : Les médiations écrites de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, p. 118.

rôles, remplissent plusieurs fonctions. De même que Karine Tauzin conclue son article en affirmant que les trois registres de textes de médiation qu'elle a soumis à une cohorte ont tour à tour été appréciés, les documents de notre corpus présentent également une mixité de registre de discours.

Dans un premier temps, les cartons, les communiqués et autres dépliants produits avant l'ouverture des expositions sont envoyés à des destinataires ciblés, des gens du milieu des arts et des journalistes, et ils fonctionnent comme de la publicité même s'ils ne vendent rien. En annonçant la tenue des expositions, ces documents cherchent à faire venir sur place le lecteur qui deviendra visiteur. Ils ont alors une fonction de guide. Même si certains centres mettent également l'accent sur la matérialité des documents (*Oboro, Optica, Vox*), pour une majorité d'entre eux la rhétorique s'opère par le contenu textuel informatif et interprétatif. Une fois le lecteur devenu visiteur, ces cartons, ces communiqués et ces autres documents ont ensuite une deuxième vie sur les lieux de la monstration des propositions artistiques.

Quoiqu'une majorité de cartons de notre corpus ne sont pas des médiations conçues délibérément dans un but d'aide à l'interprétation, une majorité de communiqués de presse et autres documents plus complexes offrent un commentaire personnel et remplissent une fonction de médiation entre les œuvres et les publics, sont une aide à l'interprétation. En exposant les principales thématiques soulevées par les œuvres, en parlant des démarches des artistes et en ajoutant quelques fois leurs propres questionnements, les auteurs des documents contribuent à rendre signifiantes les œuvres et participent à ce « faire savoir » propre à la médiation. Ils sont des médiations écrites de l'art actuel non parce qu'ils offrent un point de vue critique ou parce qu'ils questionnent la valeur des œuvres ou les motivations des artistes – de toute façon même la critique dans les revues d'art ne prend plus position – mais parce qu'ils offrent des pistes de lecture, des indices pour rendre les œuvres plus signifiantes.

Ajoutons également qu'en plus de cette fonction de médiation ou d'aide à l'interprétation, ces documents font la promotion des artistes²⁷¹ car ils diffusent par les mots et les

²⁷¹ Chez *Articule* ont bien compris l'utilité des dépliants et opuscules dans la carrière des artistes, car on a l'habitude de produire des opuscules en relation avec certaines expositions. Le choix des artistes qui bénéficieront de l'impression d'un opuscule se fait par les membres du centres d'artistes (comité de programmation et conseil

reproductions d'œuvres, leur démarche et présentent les thématiques qui leur sont attribuables. Mais aussi, ces documents font également la promotion des auteurs et des centres d'artistes. En ce sens, ils correspondent davantage à la visée communicationnelle de divulgation d'informations qui, comme nous le précise Élisabeth Caillet, « ne permettent pas le doute » puisqu'ils se doivent de vanter la pertinence de ce à quoi ils se rapportent.

Quant aux destinataires de ces documents, on a vu que malgré l'intelligibilité des contenus textuels, les pratiques de communications au sein des centres d'artistes nous font comprendre que ces documents s'adressent davantage aux artistes eux-mêmes, aux critiques et aux journalistes, aux étudiants, futurs acteurs du milieu artistique et aux bailleurs de fonds qu'aux passants venus de divers horizons, ce que les auteurs appellent le « grand public ».

Parce que bien souvent les expositions présentées par les centres d'artistes sont inédites, montées par des artistes vivants, ces documents se trouvent à être les premiers discours autorisés sur les expositions actuelles, autorisés non seulement par les artistes, mais également par les centres d'artistes et éventuellement par les organismes subventionnaires. Malgré la brièveté des informations qu'ils contiennent – même le contenu discursif des cartons, quoiqu'il soit élémentaire, demeure le premier niveau de dénomination artistique et possède en ce sens un pouvoir axiomatique non négligeable – ils sont susceptibles d'inscrire les mots et les thématiques reliées aux œuvres et aux démarches des artistes et des organisateurs d'exposition dans les histoires de l'art et les analyses que les auteurs publieront dans les ouvrages « savants ». Ils transportent les premiers mots utilisés pour qualifier les projets artistiques, deviennent les vocabulaires de référence. Mais surtout, ces documents sont susceptibles de s'inscrire dans les archives personnelles des visiteurs soucieux de conserver quelques traces de leurs expériences esthétiques. Par là, ils contribuent à l'accumulation de traces, souvent seuls témoignages de l'effervescence des expositions artistiques présentées au Québec.

d'administration) en fonction de l'utilité d'un tel objet dans la carrière des artistes (entrevue avec Catherine Bodmer).

CONCLUSION

Cette recherche a permis d'étudier en détail les premiers discours publics autour d'un échantillonnage d'expositions d'art actuel. Puisque notre intérêt de recherche résidait dans l'étude de cette pratique caractéristique de l'art contemporain et actuel qui est d'être accompagné par des documents complémentaires, la constitution d'un corpus de documents issus d'un milieu réel, soit celui des centres d'artistes autogérés, organisations particulières soutenant et diffusant l'art actuel au Québec, s'est imposée. Pour ce faire, il fallait dans un premier temps sélectionner un certain nombre de centres d'artistes. Nous avons décidé de restreindre le territoire étudié à la ville de Montréal, ville dans laquelle se sont développés les premiers centres d'artistes du Québec. Une fois ce critère établi, il fallait choisir une période et nous avons opté pour une approche synchronique. Nous avons donc recueillis et analysés tous les imprimés offerts aux publics lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à la rentrée culturelle de l'automne 2004, année du début de cette recherche.

Pour comprendre le phénomène de l'écriture auxiliaire aux expositions dans les centres d'artistes, nous avons puisé à la riche notion de médiation et à ses principaux cadres théoriques. Après plusieurs lectures sur la notion, nous avons réalisé la polysémie du terme et la variété des interprétations et des applications possibles. À tel point, qu'il est permis d'affirmer que la notion est bel et bien un concept fondateur. La sociologie de la médiation ainsi que la muséologie ont été les approches qui nous ont offert les outils de pensée les plus pertinents et profitables.

En plus de la variété d'interprétation du mot « médiation », les auteurs y juxtaposent d'autres termes non moins problématiques. C'est ainsi que l'on parle de « médiation culturelle » de l'art contemporain. Cette expression désigne le secteur de la passation de la culture et prend plusieurs formes. Sorte d'animation culturelle ou d'intervention

pédagogique, la « médiation culturelle » peut être à la fois parole vivante lors des rencontres informelles entre les visiteurs et les responsables des institutions et action conçue et dirigée spécialement à l'attention des visiteurs dans un but d'aide à la visite. Au fil de nos lectures, nous avons réalisé que les textes des auteurs Français qui se réfèrent à la notion de « médiation culturelle » en art contemporain s'engagent dans une démocratisation de l'art, dans un travail d'ouverture et d'accessibilité de la culture. Cette ouverture des lieux de la culture est relativement récente et selon Raymond Montpetit : « Alors qu'il y a quelques années les musées se définissaient comme des lieux de savoir spécialisé et tenaient pour acquis que ceux qui y viennent ne sont que ceux qui s'intéressent aux objets de leur collection [...] voilà que plus récemment, l'objectif de parler à tous, de pouvoir s'adresser à un très large public est devenu prioritaire.²⁷² ». À travers cette recherche, nous comprenons que les centres d'artistes ne sont pas, à l'instar des musées d'art, impliqués avec autant d'importance dans cette idéologie de la démocratisation de la culture. Aussi, la délocalisation des centres, leur dispersion dans la ville, si elle est intéressante et stimulante pour la création rend toutefois leur accès encore plus difficile. La médiation en ce qui a trait aux centres d'artistes autogérés, organismes à but non lucratif au même titre que les organismes communautaires, est peut-être davantage liée à la notion de médiation culturelle au sens où l'entend Bernard Lamizet, favorisant l'appartenance sociale de ses membres, l'articulation de l'individuel et du collectif dans des formes de représentations sociales.

Quoique bon nombre d'auteurs aient signalé un manque flagrant de médiation écrite de l'art contemporain dans les divers lieux de diffusion, nous avons remarqué que pour les centres d'artistes, qui sont de petits organismes aux budgets restreints, le préjugé de l'immédiatement de la réception artistique s'estompe, car la profusion de documents recueillis l'atteste. Toutefois, les documents étudiés ne se destinent que rarement à cette seule fonction de médiation comme pratique de la passation de la culture ou « aide à l'interprétation » des œuvres, ils se destinent également aux médias, ce sont des objets pour attirer les visiteurs, et surtout, des récits institutionnalisés, discours autorisés à la fois par les artistes et par les centres d'artistes. Ce sont des communications, des objets de promotion. Le

²⁷² Raymond Montpetit, «La pluralité du langage des expositions » in *Muséo-sédution muséo-réflexion*, Québec, Musée de la civilisation, 1992 p. 57.

statut des documents produits par les centres d'artistes varie en fonction de la nature du contenu textuel. Pour passer de la catégorie de simple communication ou de promotion à celle de médiation, ils doivent ajouter un minimum de sens aux œuvres, offrir une interprétation, être faits dans le but d'aider le visiteur-lecteur dans son expérience de réception artistique. Nous avons remarqué que presque tous les communiqués de presse et autres documents étudiés ici décrivent les thématiques et les spécificités des démarches des artistes et nous présentent les œuvres comme le résultat d'un travail de recherche sur certains aspects du monde, de la perception, de la vie sociale : c'est, nous dit Marcel Fournier « l'art comme mode de connaissance ». Ces communications ou médiations écrites constituent des « discours d'artistes autorisés » qui lestent les propositions artistiques d'un minimum de sens. Quoique ces documents soient souvent d'apparence modeste (feuilles mobiles), ceux-ci présentent un contenu pertinent pour comprendre les démarches des artistes et les œuvres exposées. Cela semble un incontournable : l'art actuel des centres d'artistes est montré avec un minimum de texte, mais avec un texte tout de même. Toutefois, les médiations/communications des centres d'artistes étudiées s'adressent plutôt à un public d'initiés, de professionnels ou d'amateurs engagés, d'artistes ou d'étudiants futurs artistes, de marchands (peut-être), mais aussi de bailleurs de fonds, car les documents analysés sont tous présentés dans les justifications annuelles de renouvellement des budgets.

Quant à l'efficacité réelle la médiation écrite dans ce processus d'aide à la visite qui est entre autre de rendre signifiantes les propositions artistiques aux différents publics, plusieurs émettent des doutes. Karine Tausin affirme que :

L'écrit n'est pas un média idéal. [...] l'usage de l'écriture est néanmoins, dans le contexte de l'exposition où la communication compte autant que la médiation, une arme à double tranchant. Engageant nécessairement la responsabilité du scripteur et l'incitant, de façon tout à fait compréhensible, à se plier le plus souvent possible au « discours autorisé » sur l'art contemporain, la rédaction de ce registre de texte institutionnels se fait souvent, et en toute connaissance de cause, aux dépens des visiteurs novices.²⁷³

²⁷³ Karine Tausin, « Les textes de médiation à la recherche des ses lecteurs modèles » in *Culture et musées : Les médiations écrites de l'art contemporain*, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Daniel Jacobi, n°3, Arles, Actes Sud, p. 119.

Ainsi la médiation qui s'effectue par des médiateurs, par la parole interactive et l'échange s'avèreraient plus adéquate pour rejoindre un plus large public. Si aux dires des auteurs, l'art contemporain rebute les gens, ce n'est certes pas qu'il soit insignifiant – la signifiante est du côté du récepteur – mais peut-être parce que les moyens adéquats pour le rendre signifiant n'y sont pas. Au-delà des médiateurs et autres médiations muséographiques, une éducation soutenue de qualité et accessible pour tous n'est-elle pas l'ultime médiation, celle qui est de loin la plus efficace pour le développement d'un intérêt soutenu pour les arts visuels actuels.

Dans une autre optique, celle de la sociologie de la médiation et des réflexions sur la communication, tous ces documents, toutes ces médiations ont des répercussions plus ou moins importants dans le système des centres d'artistes ; ils exercent une action sur ce monde de l'art. Ces médiations ont non seulement un impact évident sur la réception des œuvres et sur le public de lecteurs-visiteurs, mais aussi sur le public de lecteurs non visiteur (médias, critique d'art, de la théorie et de l'histoire de l'art). Après analyse, nous avons réalisé qu'en amont de ces médiations se trouvent bien souvent des textes et des paroles d'artistes. L'on doit alors conclure que la présence des ces médiations exercent également une action sur les discours et les démarches que les artistes adopteront pour être sélectionnés par les comités de pairs des centres et par conséquent, sur les œuvres à faire. « Aujourd'hui on réécrit ce que les artistes ont dit qu'eux-mêmes ont réécrit parce qu'ils l'ont lu quelques part et on trouvé ça bien le fun. [...] Il y a tout un vocabulaire à la mode que tout le monde trimbale, il y a des mots qu'il faut employer.²⁷⁴ ». Cette citation d'un artiste anonyme, quoiqu'elle date un peu, résume bien le cycle des médiations écrites qui passe par les pratiques littéraires des artistes, elles-mêmes s'inspirées des textes et discours des théoriciens, va vers le public et la critique, revient à la théorie, et tout cela dans un continuum culturel. C'est exactement la situation des documents qui accompagnent les expositions présentées par les centres d'artistes. Ces médiations ou ces « publicités » de l'art participent d'une chaîne de l'écrit comprenant les pratiques littéraires des artistes (textes de démarche présentés aux comités de sélection lors des appels de dossiers, paroles échangées lors des montages d'exposition, etc), elles-mêmes modulées en fonction des mandats des centres, mandats qui sont à leur tout précisés en

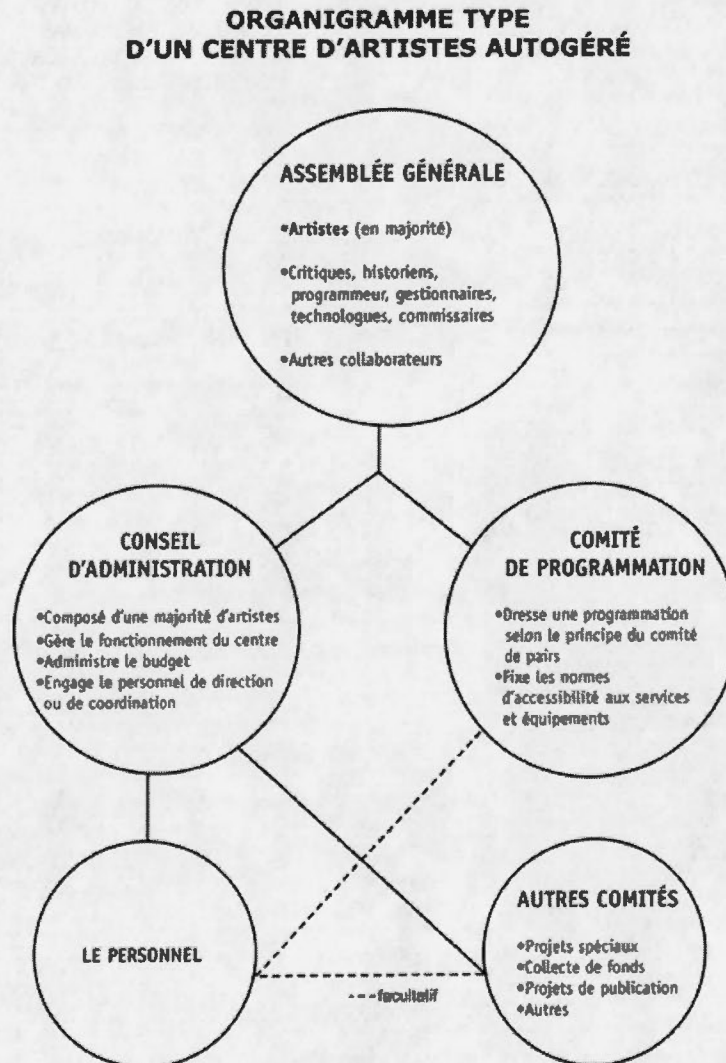
²⁷⁴ Extraits tirés d'entrevues réalisées par Léon Bernier et Marcel Fournier auprès d'artistes québécois entre 1981 et 1984. *L'artiste et l'œuvre à faire*, Postface de Marcel Fournier, IQRC, Bernier/Perrault, 1985, p. 508.

fonction des programmes de subventions. Ces textes repassent ensuite par le personnel du centre une fois les artistes sélectionnés pour être reformatés en carton d'invitation et en communiqués de presse offerts au public.

Toutes ces médiations concourent à faire fonctionner un véritable système de la présentation artistique, dans lequel l'art est tentative d'intégration des propositions au sein des mandats respectifs de chaque centre, certains plus novateurs, d'autres plus conservateurs, certains exposant des artistes inédits de la relève, d'autres présentant le travail d'artistes parfois de niveau international ayant déjà une certaine renommée. Ainsi, par l'étude de la présentation de l'art actuel dans les récits institutionnels de médiation produits par des centres d'artistes, l'on comprend que l'art actuel de ce réseau se situe plutôt du côté de l'intégration que de la mise en avant de qualités transgressives, en rupture avec les horizons d'attente. Dans le but de bien comprendre la portée de ces communications et autres documents de médiation dans la chaîne de l'écrit sur l'art, il faudrait poursuivre l'investigation en cherchant la présence de traces, d'idées, de bribes de phrases, de citations extraites de ces documents et reprises dans les textes des revues d'art et autres ouvrages sur l'art actuel.

APPENDICE A

ORGANIGRAMME TYPE D'UN CENTRE D'ARTISTES AUTOGÉRÉ



*Les centres d'artistes acceptent la contribution des personnes qui offrent bénévolement leurs compétences.

APPENDICE B

EMPLACEMENT DES CENTRES D'ARTISTES



Emplacement des centres d'artistes ayant présentés des expositions d'art actuel à l'automne 2004.

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Article</i> | 8. <i>Diagonale</i> , centre des arts et des fibres du Québec |
| 2. <i>Centrale Galerie Powehouse</i> | 9. <i>Galerie B-312</i> |
| 3. <i>Centre d'art et de diffusion Clark</i> | 10. <i>Oboro</i> |
| 4. <i>Centre d'exposition Circa</i> | 11. <i>Optica</i> , un centre d'art contemporain |
| 5. <i>Centre des arts actuels Skol</i> | 12. <i>Perte de signal</i> |
| 6. <i>Dare-Dare</i> , centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal | 13. <i>Vidéographe</i> |
| 7. <i>Dazibao</i> , centre de photographies actuelles | 14. <i>Vox</i> , centre de l'image contemporaine |

APPENDICE C

QUESTIONNAIRE SUR LES MÉDIATIONS DANS LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL

Nom officiel du centre d'artistes :

Nom et statut de la personne répondant au questionnaire :

A. Questions concernant spécifiquement les documents ayant accompagné les premières expositions²⁷⁵ de l'automne 2004

Production des documents

1. a) Quels types de documents le centre a-t-il produits pour accompagner la(les) première(s) exposition(s) présentée(s) en automne 2004²⁷⁶ ?

b) Est-ce qu'il s'agissait d'une(d')exposition(s) inédite(s) ?
2. Quels étaient les objectifs visés par chaque type de document ?
3. Combien a-t-on produit d'exemplaires de chaque type de document ? Expliquez les facteurs qui ont déterminé ces quantités.
4. À quel moment, par rapport à l'ouverture de l'exposition, la production des différents types de documents a-t-elle été achevée ? Un mois avant, une semaine, la veille, le matin même ?

²⁷⁵ Article, Marie & Portrait of a Young, Bullfighter et Unsettlements ; La Centrale, Ligne de temps/Time Line; Clark, Fullum-Holt Fileur Entreprise, Examen anthropogynécobuccal de Barbara Ulserin, Last Time Cowboy/Arc-en-ciel en noir et blanc et le projet de Mario Duchesneau; Circa, De la possibilité d'un baiser (acte III : Tetrakys) et l'installation végétale de Bob Verschueren ; Skol, Office 2000 ; Dare-Dare, Dis/location et (This is) What Happens When a Thing is Maintained (?) / (Qu'est-) ce qui se produit quand une chose est entretenue (?); Dazibao, Document; Diagonale, Corporelle; B-312, Arpenter l'île - Montréal vues singulières; Oboro, Tontauben; Optica, Nimber le lieu et Mettre les mots à nu/ Laying the Words Bare; Perte de signal, DVM/02; Vidéographe, Enlève ta perruque que je te coupe les cheveux ! et Vox Fabulation.

²⁷⁶ Certains centres possèdent plusieurs salles d'exposition et présentent ainsi plus d'une exposition en même temps.

5. Quel était le statut (étudiant, graphiste, historien, critique, artiste, responsable des communications, etc.) de la(des) personne(s) qui a (ont) :

a) réalisé le graphisme des différents types de documents ?

b) rédigé les textes des documents ?

6. Quelles ont été les principales sources de référence pour la rédaction des textes ? (textes provenant de critiques, textes de démarche artistique contenu dans les appels de dossiers, paroles d'artiste, etc.)

Diffusion et destinataires

7. À qui s'adressaient les différents types de documents ?

8. Comment les différents types de documents ont-ils été distribués ? (poste, internet, courriel, lieu d'exposition seulement, autres lieux, lesquels, le cas échéant...)

9. a) De quelle manière le public pouvait-il avoir accès aux documents sur les lieux d'exposition ?

b) Les ont-ils comme prévu emportés avec eux ? Avez-vous remarqué que certains types de documents avaient été plus ou moins prisés ? Quelles en sont les causes, selon vous ?

10. À votre avis, quel a été l'impact des différents types de documents sur le public ? (plus grande affluence, public plus ciblé et mieux informé, plaisir de réception plus important, questionnements, rejets, etc.)

B. Questions d'ordre plus général

11. Est-ce que le centre d'artistes a coutume de sélectionner les projets d'expositions par appel de dossiers ? Était-ce le cas pour la ou les première(s) exposition(s) de la rentrée 2004-2005 ?

12. Outre les documents d'accompagnement, le centre offre-t-il d'autres services de médiation avec le public tels que des rencontres d'artistes, visites commentées, documentaires, écrits muraux, etc. ? Si oui, lesquelles ?

13. a) Depuis sa fondation, le centre a certainement modifié son approche par rapport aux documents offerts au public. Quelles ont été les principales raisons de ces changements ? (Demande venant du public, volonté d'artistes, exigences des gouvernements, financement, etc.)

13. b) Quelle a été la nature de ces changements?
14. Est-ce que certains types de documents produits pour accompagner les expositions sont réutilisés dans les comptes rendus des activités et états financiers exigés par les bailleurs de fonds ? Si oui, lesquels ?
15. À titre indicatif, quel était le pourcentage de votre budget annuel alloué aux documents d'accompagnement²⁷⁷ pour l'année 2004-2005?
16. Quelle est la politique du centre à l'égard de la ou des langue(s) utilisée(s) dans les documents accompagnant les expositions?
17. Quel rapport existe-t-il entre ces documents et le site internet de l'organisme?

²⁷⁷ Exclure de ce montant les publications produites après les expositions tels que catalogues, comptes-rendus d'exposition, ouvrages théoriques, etc.

APPENDICE D

**DOCUMENTS RECUEILLIS LORS DES PREMIÈRES EXPOSITIONS
PRÉSENTÉES PAR LES CENTRES D'ARTISTES DE MONTRÉAL À L'AUTOMNE
2004**

Documents recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 130

Centres d'artistes	Dates	Titres des expositions	Noms des artistes/participants	CA	CO	D/O	P	Autres
<i>Article</i>	11-09-04 au 24-10-04	<i>Marie & Portrait of a Young Bullfighter Unsettlements</i>	Teresa Asencio Hannah Claus	1* 1*			1*	
<i>La Centrale Galerie Powerhouse</i>	18-09-04 au 26-09-04	<i>Ligne de temps\ Time Line</i>	La Centrale Sheena Gourlay, Nancy Marrelli, Kimiz Dalkir, Stéphanie Lemieux (Conférencières)	1	1*		2	
Centre d'art et de diffusion Clark	26-09-04 au 02-10-24	<i>Fullum-Holt Filleur Entreprise Examen anthropogynécobuccal de Barbara Ulserin</i>	Hugo Brodeur René Donais	1	1*			
	26-09-04 au 18-09-05	<i>Last Time Cowboy / Arc-en-ciel en noir et blanc Walk-In Progress</i>	Martin Beauregard Mario Duchesneau					
	11-09-04 au 09-10-04	<i>De la possibilité d'un baiser Installation végétale</i>	Cozic Bob Verschuere	1 1		1 1*		
Centre des arts actuels Skol	03-09-04 au 02-10-04	<i>Office 2000</i>	Thomas Kneubühler		1*		1	
<i>Dare-Dare</i>	A partir de septembre 2004	<i>Dis/location</i>	Dare-dare		1*			
	09-09-04 au 16-10-04	<i>(This is) What Happens When a Thing is Maintained (?) (Qu'est-ce qui se produit quand une chose est entretenue ?)</i>	Doug Scholes	1	1*			1*
<i>Dazibao</i>	09-10-04 au 09-10-04	<i>Document</i>	Louise Noguchi	1	1*		1	
<i>Diagonale</i>	25-09-04 au 30-10-04	<i>Corporelle</i>	Barbara Hunt, Janice Wright Cheney, Sarah Maloney	1	1*			
<i>Galerie B-3/2</i>	16-09-04 au 30-10-04	<i>Arpenter l'île : Montréal vues singulières**</i>	Claire Beaulieu, Catherine Bodmer, Michel Boulanger, Eva Brandl, Thomas Corriveau Christiane Desjardins, Johanne Gagnon, Trevor Gould, Pascal Grandmaison, Eric Ilhareguy, Suzanne Joos, Manuela Lalic, Paul Landon, Pamela Landry, Renée Lavallante, Paul Litherland, Paul Lowry, Christine Major, Miroslav Ménard, Geneviève Rocher, Hélène Sarrazin, Lorraine Simms, Dominique Toutant, Suzan Vachon, Louise Viger	1	1*			

Documents recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 131
(suite)

Centres d'artistes	Dates	Titres des expositions	Noms des artistes/participants	CA	CO	D/O	P	Autres
<i>Oboro</i>	18-09-04 au 23-10-04	<i>Tontauben</i>	Marcl Fournel		1*	1*	1	
<i>Optica</i>	10-09-04 au 16-10-04	<i>Nimber le lieu</i> <i>Mettre les mots à nu/ Laying the words bare</i>	Marie-France Brière Hugo Miguel Serra Guerreiro	1	1*		1*	
<i>Perte de signal</i>	29-09-04, 08-10-04, 08-11-04 et 17-11-04	<i>DIVM 02</i>	Ariane de Blois, Robin Dupuis, Anouk Pennel-Duguay, Jason Arsenault, Marie-Chantal Desrosiers, Frédéric Lavoie, Patrick Bérubé, Claudette Lemay, Marylènes Charles, Nathalie Bujold, Nelly-Eve Rajotte, Myriam Bessette et Sébastien Pesot			1		1*
<i>Vidéographie</i>	08-09-04 au 09-10-04	<i>Enlève la perruque que je te coupe les cheveux !</i>	Martin Charron	1*				
<i>Vox</i>	28-08-04 au 16-10-04	<i>Fabulation</i>	Janietta Eyre, Jesper Just, Scott McFarland, Carlos et Jason Sanchez		1*			1*
		21 projets d'exposition	38 documents 21 documents à texte	12 3	12 12	4 2	7 2	3 3

*Ces documents constituent le corpus de documents à texte.

**L'exposition *Montréal vue singulière* accompagnait le lancement d'un livre d'artistes. Quoique cette situation soit intéressante – l'exposition devient auxiliaire de l'imprimé – le livre n'entre pas dans le corpus.

CA : Carton d'invitation CO : Communiqué de presse D/O : Dépliant et opuscule P : Programmation

Les Autres documents consistent en : un rapport d'activité, une affiche et un journal.

Les termes utilisés pour désigner ces imprimés sont ceux en usage dans le milieu et n'ont de valeur que pragmatique. Sauf le journal publié par Vox et vendu au coût de deux dollars, tous les documents ont été offerts gratuitement.

ⁱ Ce document est particulier car il a été rédigé après la tenue de l'exposition. Nous l'avons tout de même intégré au corpus.

APPENDICE E

GRILLES D'ANALYSE

E.1 Aspect des douze CARTONS recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004

Centres d'artistes	Titre/artistes	Aspect général/ Format/manipulation	Dimensions*	Couleurs	Texte	Images	Légende	Attribution (images et/ou design)
Articule	Ascencao	Carton rigide glacé (fusion avec communiqué) Impression recto verso Rectangle horizontal	22,9 x 14 cm (9 x 5½)	Tonalité de gris et noir sur fond blanc	≈ 400 mots Texte à gauche et en bas des images Recto: fr Verso: an	Oui	Titre des œuvres + années	Teresa Ascencao
	Claus	Carton rigide glacé (fusion avec communiqué) Impression recto verso Rectangle horizontal	22,9 x 14 cm (9 x 5½)	Tonalité de gris et noir sur fond blanc	≈ 400 mots Recto: fr Verso: an	Oui	Titre de l'œuvre	Hannah Claus
La Centrale Galerie Powerhouse	Ligne de temps/Time Line	Petit carton rigide glacé Style signet Recto verso Rectangle horizontal	15,2 x 5,1 cm (6 x 2)	Recto: Rose vif et blanc Verso: Noir sur blanc	Recto: ligne de texte : bilingue Verso: Noir sur blanc, Français	—	—	Graphisme : Adfactor print & Design, Toronto
Centre d'art et de diffusion Clark	Beauregard/ Brodeur/ Donais/ Duchesneau	Carton rigide glacé Recto verso Style carte postale Rectangle horizontal	15,3 x 10,1 cm (6 x 4)	Recto: jaune, rose, brun gris clair + gris-noir Verso: Noir, jaune, rouge, gris sur fond blanc	Verso: Peu de texte à gauche Fr seul	—	—	—
Centre d'exposition Circa	Cozic	Carton mou glacé Format allongé Recto verso Rectangle horizontal	22,4 x 9 cm (8¾ x 3½)	Gris, noir, rouge sur fond blanc	Très peu de texte Français Beaucoup de blanc	—	—	—
	Verschuieren	Carton mou glacé Format allongé Recto verso Rectangle horizontal	22,4 x 9 cm (8¾ x 3½)	Gris, noir rouge sur fond blanc	Très peu de texte Français Beaucoup de blanc	—	—	—
Dare-Dare	Scholes	Carton mou non glacé Style carte postale Recto seulement Rectangle horizontal	15,3 x 10,2 cm (6 x 4)	Tonalité de gris et noir sur fond blanc	Très peu de texte Français à droite de l'image	Oui	Type d'œuvre	—
Dazibao	Noguchi	Carton rigide glacé Style carte postale Recto verso Rectangle vertical	14,8 x 9,8 cm (3 7/8 x 5 5/7)	Recto: Brun noir rouge, métal, beige Verso: noir sur fond blanc	Recto: photo couleur réalistes Peu de texte au verso Bilingue	Oui	—	Louise Noguchi ©

E.1 Aspect des douze CARTONS recueillis lors des premières expositions présentées
par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 (suite)

134

Centres d'artistes	Titre/artistes	Aspect général/ Format/manipulation	Dimensions*	Couleurs	Texte	Images	Légende	Attribution (images et/ou design)
<i>Diagonale</i>	<i>Corporelle</i>	Carton rigide glacé Style signet Recto verso Rectangle horizontal	19,4 x 6,3 cm (7 5/8 x 2 1/2)	Tonalité de bleu sur fond jaune	Plus de texte que d'image	Oui	Titre + année	Sarah Maloney, Barbara Hunt + Janice Wright- Cheney
<i>Galerie B-3/2</i>	<i>Arpenter l'île - Montréal vues singulières</i>	Carton mou glacé Format allongé Recto seulement Rectangle horizontal	22,8 x 9,4 cm (9 x 3 3/4)	Tonalité de vert kaki sur fond blanc	Image entre le texte Peu de texte	Oui		M. Lalic, M. Boullanger, T. Corriveau
<i>Optica</i>	Brière/ Serra Guerreiro	Carton moins rigide légèrement glacé Style carte postale Recto seulement Rectangle vertical	14 x 9 cm (5 1/2 x 3 1/2)	Noir, bleu, blanc sur fond gris clair Images : rouge, rose, vert, gris	Peu de texte	Oui	—	—
<i>Vidéographe</i>	Charron	Carton rigide et très glacé Fusion avec communiqué Rectangle vertical	12,7 x 17,8 cm (5 x 7)	Recto : Tonalité de Bleu, gris, vert noir, blanc Verso : Noir sur fond à tonalité de gris	Peu de texte en recto Texte plus long en verso	Oui	—	Graphisme : Marine Maksud

E.2 Aspect des douze COMMUNIQUÉS recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004

135

Centres d'artistes	Titre/artistes	Aspect général/ Format/manipulation	Dimensions*	Couleurs	Texte	Images	Légende	Attribution (images et/ou design)
La Centrale Galerie Powerhouse	<i>Ligne de temps/Time Line</i>	Papier légèrement cartonné Recto verso Demi-page format lettre Rectangle horizontal	21,6 x 14 cm (8½ x 5½)	Noir sur blanc	Verso : 2 paragraphes fr/an Recto : huit paragraphes fr/an en 2 colonnes	—	—	—
	Beuregard/ Brodeur/ Donais/ Duchesneau	Papier régulier blanc Format légal Recto seulement Rectangle vertical	21,6 x 35 cm (8½ x 14)	Noir sur blanc	Long texte 2 colonnes 2 encadrés Français seulement?	—	—	—
Centre des arts actuels Skol	Kneubühler	Papier journal jauni Format lettre Recto et verso Rectangle vertical	21,6 x 28 cm (8½ x 11 pouces)	Tonalité de gris et noir sur fond beige clair	Recto : texte 2 colonnes une en fr l'autre en an	Oui	—	—
Dare-dDare	<i>Dis/location</i>	Feuille de papier régulier Format lettre Recto seulement Rectangle vertical	21,6 x 27,8 cm (8½ x 11)	Noir sur fond blanc	Long texte Fr/an	—	—	—
	Scholes	Feuille de papier régulier Format lettre Recto seulement Rectangle vertical	21,6 x 27,8 cm (8½ x 11)	Noir sur fond blanc	Long texte Fr/an	—	—	—
Dazibao	Noguchi	Papier normal épais de qualité Format lettre Recto seulement Rectangle vertical	21,6 x 28 cm (8½ x 11)	Noir sur fond blanc	Deux imprimés : un en fr l'autre en an	Oui	Non	—
Diagonale	Corporelle	Feuille de papier régulier Recto seulement Rectangle vertical	21,6 x 28 cm (8½ x 11)	Tonalité de gris et noir sur fond blanc	5 petits paragraphes Fr seul	Oui	Titre + année	Images © Sarah Maloney, Janice Wright- Cheney + Barbara Hunt

E.2 Aspect des douze COMMUNIQUÉS recueillis lors des premières expositions présentées
par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 (suite)

136

Centres d'artistes	Titre/artistes	Aspect général/ Format/manipulation	Dimensions*	Couleurs	Texte	Images	Légende	Attribution (images et/ou design)
Galerie B-312	<i>Arpenter l'île - Montréal vues singulières</i>	Feuille de papier régulier Format légal Recto seulement Rectangle vertical	21,6 x 35 cm (8 1/2 x 14)	Tonalité de gris et noir sur fond blanc	Long texte	Oui	—	—
Oboro	Fournel	Feuille de papier régulier Format lettre Recto seulement Rectangle vertical	21,6 x 28 cm (8 1/2 x 11)	Tonalité de gris et noir sur fond blanc	Texte assez long 2 colonnes : fr/an + Encadré	Oui	—	—
Optica	Brrière	Feuille de papier de qualité Recto seulement À regarder dans le sens de la hauteur	21,6 x 35 cm (8 1/2 x 14 pouces) Format légal	Tonalité de gris et noir sur fond blanc	Texte fr/an à droite	Oui	Titre + année	Marie-France Brrière + Mention « reproduite avec la permission de l'artiste »
	Serra Guerreiro	Feuille de papier régulier Format lettre Recto seulement Rectangle vertical	21,6 x 35 cm (8 1/2 x 14)	Tonalité de gris et noir sur fond blanc	Texte fr/an à droite	Oui	Titre + année	Hugo Guerreiro + Mention « reproduite avec la permission de l'artiste »
	<i>Fabulation</i>	Feuille de papier régulier Format lettre Recto seulement Rectangle vertical	21,6 x 28 cm (8 1/2 x 11)	Tonalité de gris et noir sur fond blanc	Texte assez court sur la droite et en bas de l'image Fr seul ???	Oui	Complète	Janieta Eyre + mention « Avec l'aimable permission de la Diane Ferris Gallery et de l'artiste »

E.3 Aspect des quatorze AUTRES DOCUMENTS recueillis lors des premières expositions présentées
par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004

137

Centres d'artistes	Titre/artistes	Type	Aspect général/ Format/manipulation	Dimensions*	Couleurs	Texte	Images	Légende	Attribution (images et/ou design)
<i>Article</i>	Ascencao/Claudio	P	Feuille de format légal Recto verso, an/fr Rectangle vertical Feuille bleu ou blanche	21,6 x 35 cm (8½ x 14 pouces)	Noir sur fond blanc ou sur fond bleu	Beaucoup de texte fr/an	-	-	-
La Centrale Galerie Powerhouse	<i>Ligne de temps/Time Line</i>	P	Feuille de papier ordinaire Rectangle horizontal Sans impression en couverture Ouvrir en largeur (Présentation du centre +)	Fermé : 21,5 x 9,5 cm (8½ x 3¾) Ouvert: 43 x 9,5 cm (17 x 3¾)	Noir sur rose vif	Long texte bilingue	-	-	?
		P	Papier légèrement cartonné Recto seul Demi-page format lettre Rectangle horizontal	21,6 x 14 cm (8½ x 5½)	Noir sur blanc	Peu de texte Fr seulement (?)	-	-	-
Centre d'exposition Circa	Cozic	O	Carton rigide glacé Plié deux fois 6 faces Fermé : rectangle vertical	Fermé : 14 x 22cm (5½ x 8 5/8) Ouvert : 42 x 22 cm (16½ x 8 5/8)	Plusieurs couleurs sur fond gris clair Dominante de vert et de beige (bois)	Texte long à l'intérieur Fr seul Alternance texte/images style livre illustration	Oui	Titre + année + dimen- sions	Photo : Daniel Roussel Graphisme : Cozic + Annie- Claude Banville
		D	Papier de qualité Format légal Plié une fois sur la longueur Fermé : rectangle vertical	Fermé : 17,8 x 21,6 cm (7x 8½) Ouvert : 35 x 21,6 cm (14 x 8½)	Tonalité de gris et noir sur fond blanc	Texte long à l'intérieur + verso Fr seul Alternance texte/images style livre illustration	Oui	-	-
Centre des arts actuels Skol	Kneuböhler	P	Papier recyclé, couleur naturelle Plié 5 fois sur la longueur Rectangle vertical Une fois plié : format carte postale	Fermé : 15,3 x 10,2 cm (6 x 4) Ouvert : 60 x 15, 2 cm (24 x 6)	Noir, tonalité de gris, vert et rouge sur fond beige	Déplié : texte assez long au verso Fr, puis An	Oui	-	-
Dare-Dare	Scholes	RA	Feuille de papier jaune clair Format lettre Recto seulement Rectangle vertical	21,6 x 27,8 cm (8½ x 11 pouces)	Noir sur fond jaune clair	Pleine page de texte Fr seulement	-	-	-

E.3 Aspect des quatorze AUTRES DOCUMENTS recueillis lors des premières expositions présentées
par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004(suite)

138

Centres d'artistes	Titre/artistes	Type	Aspect général/ Format/manipulation	Dimensions*	Couleurs	Texte	Images	Légende	Attribution (Images et/ou design)
<i>Dazibao</i>	Noguchi	P	Papier glacé Plié 4 fois sur la largeur Rectangle vertical (Présentation du centre)	Fermé : 12,7 x 23 cm (5 x 9) Ouvert : 63,5 x 23 cm (25 x 9)	Impression de qualité, couleurs chaudes : jaunes, rose, orange, rouge	Un côté An, un côté Fr	Oui	—	Louise Noguchi © Design : Joanne Véronneau
<i>Oboro</i>	Fournel	O	Carton glacé très rigide Plié 2 fois Rectangle vertical Document très coloré	Fermé : 20,3 x 17,8 cm (8 x 7) Ouvert : 60 cm x 17,8 cm (24 x 7)	Fermé : rose, gris et blanc Ouvert : Plusieurs couleurs	Long texte décoré de cercles colorés	Oui	—	OBORO + Ricardo Dal Farra + Marc Fournel © Déposé légalement 2005 ISBN
<i>Optica</i>	Brière/ Serra Guerreiro	D/P	Livret étroit Papier glacé Feuille d'érable sur la couverture dans ciel bleu clair	9,5 x 23 cm (3 3/4 x 9 1/8) ± 20 pages	Couverture : couleur Intérieur : noir et blanc	An/fr	Oui	Année	Fournel + © Dépôt légal ISBN
		P	Carton rigide glacé 2 plis Faites de cartes postales (5 1/2 x 4) à détacher. Rectangle vertical	Fermé : 14 x 30 cm (5 1/2 x 12) Ouvert : 41,5 x 30 cm (16 1/2 x 12)	Brun, blanc bleu sur fond gris Photos de qualité : plusieurs couleurs	Ouvert : verso : beaucoup de texte	Oui	—	Conception graphique : Dagmara Stéphanie
<i>Perte de signal</i>	<i>DMV 02</i>	A	Papier plus ou moins rigide Recto seulement Rectangle vertical	45 x 60 cm (17 7/8 x 24)	Blanc et noir sur fond vert avec tonalité de gris et noir	Texte court	Oui	—	—
		D	Affiches tranchées Recto-verso Plié deux fois sur la largeur Rectangle horizontal	45 x 7,7 cm (17 7/8 x 3)	Blanc et noir sur fond vert avec tonalité de gris et noir	Pas de texte continu Fr seul	—	—	—
<i>Vox</i>	<i>Fabulation</i>	J	Papier épais Fini mat Brochure de 8 pages Aspect très recherché	Fermé : 4,7 x 31,8 cm (9 3/4 x 12 3/4)	Nombreuses couleurs réalistes	Très peu de texte en couverture Alternance texte image à l'intérieur	Oui	Complète	Noms des artistes + « Avec l'aimable permission des » galeristes et des artistes

E.4 Contenus référentiels des vingt deux DOCUMENTS À TEXTE recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004

139

Centres d'artistes	Expos/Artistes	Documents	Contenus référentiels : De quoi parle-t-on ?
Articule	Ascencao	CA	1. a) des œuvres exposées b) de ce que doit faire le spectateur face aux œuvres 2. de la démarche de l'artiste 3. Bio de l'artiste a) de l'origine ethnique (Sao Paulo) b) de la formation (Toronto) c) des expositions antérieures d) des expositions à venir Phrase en italique : remerciements de l'artiste
	Claus	CA/COM	1. a) des installations de l'artiste en générale b) de l'œuvre exposée 2. de l'œuvre exposée b) d' « éléments fréquents » dans le travail de l'artiste 3. Bio de l'artiste a) de sa formation (Toronto, Montréal) b) des expositions antérieures c) de son lieu de résidence (Montréal)
	Ascencao/Claus	PROG	Texte qui concerne la rentrée culturelle, laissant de côté les données relatives aux autres événements de l'automne : Ascencao : Des intérêts artistiques (intellectuels) de l'artiste b) de l'origine conceptuelle de l'œuvre c) de l'œuvre exposée d) du sens de l'œuvre Claus : Des thématiques abordées dans la démarche de l'artiste b) de la technique utilisée pour les œuvres exposées c) du sens des œuvres, soit des réflexions qu'elles soulèvent.
La Centrale Galerie	Ligne de temps/Time Line	COM	R : a) des raisons de la tenue de l'événement b) de l'exposition c) des raisons de la tenue de conférences V : Bio des conférencières 1 : Dalkir : a) de son domaine de travail b) de ses réalisations c) de son travail actuel 2 : Gourlay a) de sa formation b) du sujet de sa thèse c) des ses emplois et réalisations antérieurs 3 : Lemieux a) de sa formation b) de ses perspectives de carrière c) du sujet de sa recherche actuelle 4. Marrelli a) de son statut professionnel b) de ses réalisations c) de ses intérêts professionnels récents d) des organismes pour qui elle a travaillé
Centre Clark	Beauregard/Brodeur/Donaïs/Duchesneau	COM (mentionné en entête)	Beauregard : 1. a) des intérêts esthétiques de l'artiste b) des effets des œuvres exposées 2. a) des œuvres exposées b) du projet de l'artiste 3. a) de la démarche de l'artiste b) du phénomène de la représentation 4. de l'artiste : a) formation b) expositions antérieures d) remerciements de l'artiste Brodeur : 1. d'épistémologie contemporaine 2 a) de l'œuvre exposée b) du parcours du spectateur 3) du sens de l'exposition Encadré : de la performance de l'artiste 4 : de l'artiste : a) de sa formation b) de ses expositions antérieures c) remerciements de l'artiste Donaïs 1 : a) des réactions humaines face à la monstrosité b) des effets des œuvres présentées 2 : a) des intérêts de l'artiste et de sa démarche b) de la genèse des œuvres exposées c) de psychologie sociale 3 : de l'artiste a) de sa formation b) des expositions antérieures c) des réalisations d) remerciements de l'artiste Duchesneau : a) du contexte de présentation de l'œuvre b) de l'artiste et de sa démarche réputée Encadré : de la tenue d'un événement de performance : a) du cadre du projet b) du lieu c) de la date et de l'heure d) des noms des artistes
	Verschuere	DÉ	Intérieur R : 1. a) de l'origine des intérêts artistiques de l'artiste b) des effets de certains matériaux c) des thématiques qu'il aborde par ses œuvres 2. des thématiques de sa démarche artistique b) de la condition de mortel de l'être humain 3. a) des effets psychologiques pour l'artiste d'avoir cette pratique c) de l'importance des matériaux utilisés 4. a) des expositions éphémères b) de l'importance de la mémoire dans la pérennité des œuvres éphémères V : Bio a) des expositions antérieures, personnelles et de groupes b) des réalisations (scénographies, sons, sculptures publiques)
Circa	Kneuböhler	COM	R : 1. des intérêts artistiques de l'artiste (démarche) 2. a) de l'exposition b) du projet de l'artiste (intentionnalité) 3. Bio de l'artiste a) de son lieu de naissance b) de son lieu actuel de résidence c) des ses réalisations et expositions antérieures d) des lieux d'expositions antérieures + Remerciements de l'artiste Ligne 2 : Date et heure de la rencontre avec l'artiste
Dare-Dare	Dis/location	COM (mentionné à gauche)	1 a) des raisons d'être du projet 2 : a) de la nature du projet b) des effets de ce projet 3 : a) du rôle du centre b) des raisons du projet 4 : du sens de ce projet Parc Viger 1 a) de l'histoire du parc Viger au 19 ^e siècle 2. a) de l'histoire du parc Viger au 20 ^e siècle b) des sculptures du parc et des artistes qui les ont faites
	Scholes	COM (mentionné à gauche)	1. du fonctionnement du projet 2. a) des intérêts artistiques de l'artiste b) d'urbanisme c) du projet exposé 3. a) de la démarche de l'artiste b) du phénomène de la détérioration 4. a) du phénomène de la détérioration b) du phénomène de l'entretien 5. Bio de l'artiste a) de son lieu de naissance b) de sa formation c) de lieux des expositions antérieures

E.4 Contenus référentiels des vingt deux DOCUMENTS À TEXTE recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 (suite)

140

Centres d'artistes	Expos/Artistes	Documents	Contenus référentiels : De quoi parle-t-on ?
<i>Dare-Dare</i>	Scholes	RA (mentionné à gauche)	1. a) du contexte de présentation de l'événement b) de la nature de l'événement 2. a) de la matérialité de l'œuvre b) des effets olfactifs de l'œuvre c) des annonces faites par l'arrondissement Ville-Marie 3. a) des propriétés changeantes de l'œuvre b) du sens de l'œuvre 4. de la réception par les « usagers du parc » 5. des résultats de l'impact de l'œuvre (liant avec autrui) 6. des commentaires des visiteurs 7. du sens de l'œuvre et du rôle de l'œuvre dans l'espace public
<i>Dazibao</i>	Noguchi	COM	1. a) de la démarche et des intérêts artistiques de l'artiste b) de la figure du cow-boy 2. a) de l'exposition b) des effets des œuvres 3. a) de l'exposition b) de la genèse des œuvres 4. a) de la signification du titre de l'exposition b) de la signification de l'exposition 5. Bio de l'artiste a) du lieu de naissance b) de sa formation c) de l'emploi actuel d) des lieux d'expositions antérieures 6 a) remerciements du centre (il remercie l'artiste !!!) b) listes des partenaires
<i>Diagonale</i>	Corporelle	COM (mentionné en entête)	1. a) du cadre de l'exposition (ouverture du centre) 2. a) du lieu d'origine des artistes b) des raisons du choix des artistes 3. des thématiques de recherche de l'artiste Hunt 4. des techniques de travail de Maloney b) des effets des œuvres 5. a) de la démarche technique de Cheney b) du « discours » des œuvres 6. a) des remarques des artistes sur leurs œuvres b) des révélations de l'exposition
<i>B-3/2</i>	Arpenter l'île - Montréal vues singulières	COM (mentionné en entête)	1. a) de l'événement b) des sens et raisons d'être de cet événement (bouffée d'air) c) de la nature du travail de l'artiste en général 2. a) d'un lancement de livre (date et heure) b) de la nature de l'exposition 3. a) de la tenue d'une conférence b) du conférencier, son titre (docteur en sciences de l'environnement b) du sujet de sa conférence c) des références intellectuelles de cette conférence 4. a) de la tenue de « récits » (date et heure) b) du conteur c) de sa conception de la nature du conte 5. a) de la tenue d'une autre conférence (date et heure) b) de la conférencière, son titre (psychanalyste) c) de la thématique de sa conférence
<i>Oboro</i>	Foumel	OPUS/DÉ	1. a) de la manière dont l'auteur envisageait l'œuvre b) de la démarche défini par l'artiste d'« indisciplinaire » 2. a) de la nature de l'œuvre exposée b) de la manière dont elle se comporte avec les visiteurs 3. de la nature technologique de l'œuvre 4. a) des éléments sonores de l'œuvre b) des rapports du son avec les visiteurs 5. de la métaphore du système planétaire pour parler de l'œuvre 6. de la nature interactive de l'espace acoustique sonore 7. de la technologie LPS utilisée pour l'interactivité 8. de ce que peut découvrir le spectateur 9. a) de ce que propose Foumel b) de ses attentes envers les spectateurs 10. a) des possibilités d'interactions offertes au spectateur b) de la métaphore des planètes 11. des effets possibles des manipulations 12. a) des possibilités d'interactions offertes au spectateur b) de ce que souhaite l'artiste pour les spectateurs 13. a) du plus vaste projet dont fait partie cette exposition (s'inscrire dans un espace public extérieur) b) de l'intention de l'œuvre [sic] 14 a) des effets de l'œuvre sur l'auteur B : Bio de l'artiste 1. a) des médiums qu'il utilise b) de ses professions et réalisations c) de ses intérêts artistiques d) de son lieu de vie 2. de l'auteur a) des réalisations b) de ses domaines d'activités c) de ses professions et réalisations d) de sa réputation de musicien électroacoustique e) de son établissement à Montréal en 2003
	Brière	COM	1. (prose) de la poussière. étiolement de la forme. mémoire. fumée. disparition. 2. des raisons d'être du travail de l'artiste 3. de l'exposition 4. du rôle du spectateur 5. Bio de l'artiste : a) de son lieu et date de naissance b) de sa formation c) de voyages formateurs d) de la démarche de l'artiste e) des expositions antérieures et en cours
<i>Optica</i>	Serra Guerreiro	COM	1. a) des thématiques de la démarche de l'artiste b) des habiletés de l'artiste (réfléter le monde) c) d'une pièce de l'exposition d) de l'action du spectateur 2. a) d'une pièce de l'exposition b) des effets perceptuels et rationnels de l'œuvre c) de la nature symbolique de l'œuvre d) du rôle du spectateur (découverte) 3 : de l'artiste a) de son statut de sculpteur en nouveaux médias b) de son lieu de résidence c) de sa formation d) des prix et récompenses e) des lieux d'expositions antérieures
	Brière/ Serra Guerreiro	PROG	Il s'agit de la programmation de tout l'automne 2004, mais nous traitons seulement du texte relatif aux expositions de la rentrée culturelle. 3 niveaux de texte. Une phrase nous parle des intérêts artistiques communs aux deux expositions : métadiscours Brière 1. a) des matériaux utilisés par l'artiste dans sa démarche b) de sa démarche artistique (intérêt pour le processus) c) du sens des œuvres d) de l'exposition Serra Guerreiro 1. a) de l'intention de l'artiste sur l'effet du spectateur b) des effets des « images » c) de la thématique principale de sa démarche artistique PAS DE BIO

E.4 Contenus référentiels des vingt deux DOCUMENTS À TEXTE recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 (suite)

141

Centres d'artistes	Expos/Artistes	Documents	Contenus référentiels : De quoi parle-t-on ?
Perte de signal	DVM/02	A	1. a) de l'événement b) de la contribution des vidéos proposées par l'événement (renouvellement) 2. a) du centre d'artistes b) de son mandat c) de ses activités principales
Vidéographie	Charron	CA	V : 1 et 2 : a) de l'exposition b) de l'effet des œuvres et du rôle du spectateur 3 : Bio de l'artiste : a) de sa formation b) des ses recherches actuelles 4 : a) des expositions antérieures b) du soutien financier pour la création de cette exposition
Vox	Fabulation	COM	1. a) du contexte de présentation de cette exposition b) du thème de l'exposition c) de la symbolique des propositions des artistes c) des effets des œuvres
			Intérieur : Les pages présentent les artistes (biographie) Carlos et Jason Sanchez a) du lieu de vie de l'artiste (Laval) b) des photographies exposées (style, format et thématiques) c) des thématiques des photos antérieures (Dazibao) d) des lieux d'expositions antérieures e) de sa profession musicale f) d'une exposition à venir à Berlin Janieta Eyre a) de son lieu de vie (Toronto) b) de sa démarche artistique (thématique et intentions) c) du cheminement thématique et des intérêts de l'artiste d) de sa réputation internationale e) des expositions internationales antérieures Scott McFarland a) de son lieu de vie (Vancouver) b) de sa démarche artistique b) des expositions solos et collectives internationales antérieures c) d'une exposition à venir à Berlin Jesper Just a) du lieu de vie de l'artiste (Copenhague) b) des thématiques de sa démarche artistique c) de l'esthétique et des effets de ses vidéos d) du rôle des différentes disciplines dans ses œuvres e) des expositions solos et collectives antérieures f) d'une exposition à venir Verso Le 1 ^{er} paragraphe est le même que sur le communiqué 1. a) du contexte de présentation de l'exposition (fait suite à Éveil, qui était la 1 ^{ère} partie) b) du renversement des thématiques des deux expositions 2. a) de la notion de fabulation ou de fiction b) de l'actualité des processus et thématiques en photographies c) de la mince frontière entre le réel et la fiction 3. a) des stratégies artistiques « de cette mise en fabulation » des propositions b) des liens entre les photos et les approches cinématographiques en regard de fiction McFarland a) de la manière dont l'artiste présente la réalité dans ses photos b) de leurs effets sur le spectateur c) du fonctionnement des images Les Sanchez : a) des explorations thématiques des artistes par les œuvres b) des effets des œuvres Janieta Eyre : a) de sa démarche (mise en scène d'elle-même) b) des raisons de cette mise en scènes (faire surgir une représentation fabulée) c) des intentions de l'artiste dans sa nouvelle série de photos Jesper Just : a) du fonctionnement des images, de l'utilisation de procédés cinématographiques b) des raisons de cette utilisation (questionner les rôles masculins féminins) c) des thématiques soulevées par les œuvres. 4. de l'implication du spectateur dans les images qui font appel à sa propre fabulation.
		JOU	

E.5 Caractéristiques discursives des vingt deux DOCUMENTS À TEXTE recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004

142

Centres d'artistes Expositions	Genre de documents	Expositions	Temps du discours*	Pronoms/Adresse au destinataire	Citations/Paraphrase	Attribution (Utilisation du JE ?)
Article	CA	Ascencao	Présent + Bio : passé composé	Référence au spectateur « le spectateur doit s'incliner » Utilisation de « notre perception [...] nos comportements » pronom possessif se rapportant au <i>nous</i> inclusif	On paraphrase l'artiste, on parle à sa place	—
		Claus	Présent Bio : passé composé	—	On paraphrase l'artiste, on parle à sa place + Citation de l'artiste	—
	PROG	Ascencao/ Claus	Ascencao : présent Claus : présent	Ascencao : Utilisation du <i>on</i> Claus : Utilisation des pronoms possessifs : « notre perception ... nos comportements »	On parle au nom des artistes	—
La Centrale Galerie Powerhouse	COM	Ligne de temps/Time Line	R : Présent + verbe au passé composé V : Bio : passé composé	R : Adresse au lecteur : « nous vous invitons ».	—	Utilisation du <i>nous</i> comme énonciateur
Centre Clark	COM (mentionné en entête)	Beauregard	Présent de l'indicatif et participe présent	Utilisation du <i>chacun</i> englobant le lecteur : « la représentation que chacun se fait de « sa » réalité »	On s'appuie sur les intentions de l'artiste On parle en son nom	Initiales NdeB
		Brodeur	Passé composé Passé composé et imparfait Présent	—	Utilisation des références de l'artiste : un texte sur l'histoire d'une femme à barbe	Pas spécifié (NdeB ? un oubli)
		Donais	Présent, participe présent + participe passé :	Emploi du « visiteur est invité à circuler »	Citation de l'artiste sur ce le sens de son œuvre.	Initiales NdeB
Circa	DÉ	Duchesneau	Passé composé	—	—	—
		Verschueren	Présent + passé composé + un peu de futur	Utilisation du <i>nous</i> englobant : « nous force le regard »	C'est un texte d'artiste	Bob Verschueren Écrit au JE
Skol	COM	Kneubühler	Présent + conditionnel	Utilisation du pronom <i>on</i> se rapportant au lecteur-visiteur	On parle au nom de l'artiste On s'appuie sur ses intentions	—

E.5 Caractéristiques discursives des vingt deux DOCUMENTS À TEXTE recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 (suite) 143

Centres d'artistes Expositions	Genre de documents	Expositions	Temps du discours*	Pronoms/Adresse au destinataire	Citations/Paraphrase	Attribution (Utilisation du JE ?)
<i>Dare-Dare</i>	COM (mentionné à gauche)	<i>Dis/location</i>	Présent	—	—	—
	COM (mentionné à gauche)	Scholes	Futur + + présent + passé pour la citation	—	On parle au nom de l'artiste On s'appuie sur ses intentions	— Longue citation d'artiste Écrite au JE
	RA (mentionné à gauche)		Passé	On se réfère aux perceptions des publics TRÈS AXÉ SUR LA RÉCEPTION	On paraphrase l'artiste + les commentaires des visiteurs.	Jean-Pierre Cassie
<i>Dazibao</i>	COM	Noguchii	Présent de l'indicatif et participe présent et passé pour la bio.	Adresse directe aux lecteurs. Impératif « Attelez-vous »	On parle au nom de l'artiste	—
<i>Diagonale</i>	COM (mentionné en entête)	<i>Corporelle</i>	Présent + Passé	Utilisation du « nous parle de notre relation ... »	On paraphrase le groupe d'artistes : « Ces artistes ont remarqué que leur travaux se recoupaient... »	—
<i>B-312</i>	COM (mentionné en entête)	<i>Arpenter l'île - Montréal vues singulières</i>	Présent Passé composé Imparfait Futur	Utilisation du « on pourra apprécier, voire acquérir, les œuvres » Nombreuses utilisations du <i>nous</i> inclusif	On paraphrase un des conférenciers Aucun artiste	Jean-Émile Verdier
<i>Oboro</i>	COM	Fournel	Présent et Futur	Impératif : « Déplacez une balle et vous produirez » TRÈS AXÉ SUR LA MARCHÉ À SUIVRE	—	Non spécifié On annonce le nom de l'auteur du dépliant de l'exposition
	D/O Déposé légalement 2004 ISBN diponible		1 ^{er} paragraphe : passé composé + présent + conditionnel Bio : présent	Nombreuses adresses au spectateur TRÈS AXÉ SUR LA RÉCEPTION	Appel à l'autorité de l'artiste : On paraphrase l'artiste	Ricardo Dal Farra Écrit au JE

E.5 Caractéristiques discursives des vingt deux DOCUMENTS À TEXTE recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 (suite)

Centres d'artistes Expositions	Genre de documents	Expositions	Temps du discours*	Pronoms/Adresse au destinataire	Citations/ Paraphrase	Attribution (Utilisation du JE ?)
<i>Optica</i>	COM	Brière	Présent	Adresse au visiteur : « le spectateur est invité à reconstituer l'événement dans son ensemble... »	Un texte d'artiste	M-F Brière Poésie au JE (Traduction de John Ross)
	COM	Serra Guerreiro	Présent	Adresse au spectateur : « il nous revient à nous, spectateurs, d'en découvrir le sens ... »	—	Pedro Schacht Pereira (Traduction de Colette Tougas)
	PROG	Brière/ Serra Guerreiro	Présent	—	On parle des artistes et de leur démarche.	En très petit : Rédaction : Marie-Josée Lafortune (Révision et traduction : Colette Tougas, Ron Ross)
<i>Perte de signal</i>	A	DVM/02	Présent	—	—	—
<i>Vidéographie</i>	CA	Charron	Présent + participe passé	V : On utilise le mots : spectateur, spectateur/client	—	—
<i>Vox</i>	COM	<i>Fabulation</i>	Présent	Adresse au lecteur : « C'est moins vers un état de lucidité que l'image nous achemine que... »	Référence au thème de l'exposition antérieure <i>Réveil</i> (la 1 ^{re} partie)	Marie Fraser
	J		Bio : présent + quelques mots au futur	—	On parle à la place des artistes	On suppose que le document est une production de toute l'équipe de Vox
			Verso Présent	Quelque nous inclusif « nous achemine » et « nous interpelle »	Citation du philosophe Henri Bergson sur la notion de fabulation	Marie Fraser

* Cette caractéristique est là qu'à titre indicatif, nous n'y faisons pas référence au chapitre III.

Les lettres CA : Carton d'invitation CO : Communiqué de presse D/O: Dépliant et opuscule P : Programmation Les Autres documents sont : un rapport d'activité, une affiche et un journal. Les termes utilisés pour désigner ces imprimés sont ceux en usage dans le milieu et n'ont de valeur que pragmatique. Sauf le journal publié par Vox et vendu au coût de deux dollars, tous les documents ont été offerts gratuitement.

E.6 Modalités et stratégies discursives des vingt deux DOCUMENTS À TEXTE recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004

145

Centres d'artistes	Type de documents	Expositions/Artistes	Description objective des faits ?	Démarche artistique/Vie des artistes	Thématiques des expositions	Interprétation des œuvres : Méta-discours ?	Mise en intrigue/Mise en énigme ? Type de texte
Article	CA/COM	Ascencao	Description technique et iconographique de l'exposition	Référence importante à la vie de l'artiste, à sa démarche	Les rôles sexuels <i>Gender studies</i>	Interprétation du sens de sa démarche = questionnement sur les façons dont notre monde visuel affecte nos représentations	Mise en intrigue dans la vie de l'artiste : son héritage culturel Azorin+ Démarche artistique Mise en énigme ? L'œuvre interroge le langage corporel masculin dans le culte du machisme ». Texte interprétatif + Démarche
	CA/COM	Claus	Description technique et symbolique de l'installation	Référence importante à la vie de l'artiste et sa démarche	Opposition traditions amérindiennes et occidentales <i>Cultural studies</i>	Interprétation du sens de l'œuvre : Le geste « peut être compris comme une tentative de l'artiste de repositionner symboliquement la présence autochtone ... »	Mise en intrigue de l'installation dans les origines culturelles de l'artiste Texte interprétatif + Démarche
	PROG	Ascencao/Claus	Presque même contenu	PAS DE BIO	Presque même contenu	Presque même contenu	Presque même contenu
La Centrale Galerie Powerhouse	COM	<i>Ligne de temps/Time Line</i>	Recto : Très courte description du contenu de l'exposition	Verso : bio Conférenciers	—	L'exposition comme sujet de recherche : la documentation dans les centres d'artistes	PAS DE MISE EN... Texte annonçant un projet d'exposition + biographie des conférenciers
		Beauregard	Description iconographique des photographies exposées	Référence à la démarche de l'artiste et à sa vie	Le réel et notre représentation Réflexion sur le médium photo	—	Mise en intrigue de l'œuvre dans la démarche et la vie de l'artiste+ Mise en intrigue de l'œuvre dans l'histoire de l'art et de la photographie. Texte interprétatif + démarche
		Brodeur	L'installation = une entreprise	—	Liens entre laboratoire et art Épistémologie	Oeuvre = métaphore du processus de création + épistémologie	Mise en intrigue : Inscrit l'œuvre dans l'histoire des problématiques épistémologiques
Centre Clark		Donais	Description iconographique des gravures exposées	Référence Thématiques de la démarche de l'artiste	Monstruosité Anomalie du Laideur physique et morale	Faire sens en racontant l'histoire de faits réels ayant inspirés l'artiste	Mise en intrigue de l'œuvre dans sa propre génétique thématique. Mise en énigme de la nature de l'événement historique à l'origine de l'œuvre. Texte interprétatif + Démarche

E.6 Modalités et stratégies discursives des vingt deux DOCUMENTS À TEXTE recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 (suite)

Centres d'artistes/Projets	Type de documents	Expositions/Artistes	Description objective des faits ?	Démarche artistique/ Vie des artistes	Thématiques des expositions	Interprétation des œuvres : Méta-discours ?	Mise en intrigue/Mise en énigme ? Type de texte
Centre Clark-K	<i>Ibid.</i>	Duchesneau	Description du cadre du projet : réaliser une œuvre <i>in situ</i> dans la salle d'eau du centre	Exposition de la démarche de l'artiste	—	—	—
Centre d'exposition Circa	DE	Verschueren	—	Texte de démarche	Nature, entropie, mystère, vie et mort...	—	Mise en intrigue des œuvres dans une démarche et une réflexion philosophique du sens commun Texte de démarche par l'artiste
Centre des arts actuels Skol	COM	Kneubühler	Description iconographique des photographies exposées : Montréal, les <i>buildings</i> , la nuit	Référence à la démarche de l'artiste	Solitude contemporaine, Froideur des lieux de passage, Réalité devenue virtuelle	—	Mise en intrigue dans la démarche de l'artiste, de son intentionnalité Texte annonceur+ démarche de l'artiste Anticipation des effets des photos sur le visiteur
Dare-Dare	COM	<i>Dis/location</i>	Description du projet + historique du square Viger	Référence à la démarche du centre d'artistes	Le sens des arts dans la société Le rôle du centre d'artistes	—	Mise en intrigue du projet de Dare-dare dans la démarche du centre. Texte annonceur + démarche du centre d'artistes
	COM	Scholes	Description hypothétique car future de l'installation <i>in situ</i>	Référence à la démarche de l'artiste	La détérioration des structures publiques L'entropie L'entretien La maintenance	Le projet devient « une célébration » des mécanismes de l'entretien »	Mise en intrigue du travail artistique dans une réflexion élargie sur l'urbanisme + mise en intrigue dans la démarche artistique Texte annonceur+ démarche de l'artiste
	RA		Description objective et matérielle des événements autour de l'installation de l'artiste	Appel au vécu de l'artiste	<i>Idem</i>	Analyse de l'impact de l'œuvre sur les publics TRÈS AXÉ SUR LA RÉCEPTION	Mise en intrigue dans une narration relatant les faits et dires autour de l'existence d'une œuvre publique Compte rendu d'exposition: réception
Dazibao	COM	Noguchi	Description matérielle et iconographique complète de l'exposition	Référence à la démarche et à l'intentionnalité de l'artiste	Cow-boy Identité. Individualité Authenticité Document historique	Analyse de l'exposition comme questionnement du genre <i>Western</i>	Mise en intrigue dans la démarche de l'artiste + Mise en énigme par la mention « Elle soulève des questions sur... » Texte interprétatif

E.6 Modalités et stratégies discursives des vingt deux DOCUMENTS À TEXTE recueillis lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 (suite)

Centres d'artistes/Projets	Type de documents	Expositions/Artistes	Description objective des faits ?	Démarche artistique/Vie des artistes	Thématiques des expositions	Interprétation des œuvres : Métajudgements ?	Mise en intrigue/Mise en énigme ? Type de texte
<i>Diagonale</i>	COM	<i>Corporelle</i>	—	On se réfère aux démarches et intérêts des artistes	Hunt : Mort Maloney : L'anatomie humaine, les femmes et les corps Wright Cheney : L'entomologie	Hunt : NON Maloney : un peu : Son travail « permet entre autre de réexaminer la façon dont le travail manuel... » Wright Cheney : « ces broderies subversives nous parlent de... »	Mise en intrigue du travail des artistes dans une tradition des provinces maritimes : celle des arts de la fibre Texte annonçant l'exposition + démarche des artistes
<i>Galerie B-312</i>	COM	<i>Arpenter l'île - Montréal vues singulières</i>	Faits entourant le lancement d'un livre d'artistes : exposition, conférences, récits	La démarche du projet du livre et de l'exposition PAS DE RAPPORT AVEC BIO	Inspiration sur un aspect de Montréal : « étrangeté d'un lieu, une histoire possible, une vue, un détail incongru... »	On interprète l'exposition comme « une bouffée singulière d'oxygène, un véritable manifeste de la subjectivité »	Mise en intrigue du projet d'exposition dans l'évolution de la vie de société. Texte annonceur de plusieurs événements
<i>Oboro</i>	COM	Fournel	Description de l'apparence du projet et surtout de la marche à suivre pour le spectateur.	Référence à l'intentionnalité du projet (de l'artiste)	Réfléchir à « l'appropriation de notre espace architectural ... »	—	Mise en intrigue de l'œuvre dans son processus d'exposition et dans l'interaction avec les visiteurs Texte descriptif + marche à suivre
<i>Oboro</i>	DÉ/OPUS	—	Longue description technique du projet et de la manipulation suggérée	NON Pas de démarche artistique	Métaphore de l'univers et des planètes : système	—	Mise en énigme concernant les liens entre l'œuvre et l'avenir de la musique : Questionnement Pas vraiment de mise en intrigue car l'œuvre est expliqué dans sa technicité et sa relation sonore avec les publics Texte axé sur la participation du spectateur : réception
<i>Optica</i>	COM	Brière	—	Texte de démarche	La vanité La poussière Les résidus de la sculpture sur pierre	—	Mise en énigme par l'utilisation de la poésie. Mise en intrigue dans la démarche de l'artiste Texte de démarche de l'artiste

E.6 Modalités et stratégies discursives des vingt deux DOCUMENTS À TEXTE recueillis
lors des premières expositions présentées par les centres d'artistes de Montréal à l'automne 2004 (suite)

148

Centres d'artistes/Projets	Type de documents	Expositions	Description objective des faits ?	Démarche artistique/ Vie des artistes	Thématiques des expositions	Interprétation des œuvres : Métadiscours ?	Mise en intrigue/Mise en énigme ? Type de texte
<i>Optica</i>	COM	Serra Guerreiro	Très courte description d'une des œuvres exposées	Pas vraiment	Le langage « la mise en place du temps et de la mémoire » + « l'altération des perceptions que déclenche une relation nouvelle aux mots »	Texte interprétant les œuvres récentes de l'artiste.	Mise en intrigue dans la démarche de l'artiste
							Mise en énigme : l'auteur nous dit que l'œuvre « déclenche un questionnement sur le pouvoir même des mots ».
							Le sens est du côté du spectateur.... c'est à nous d'en découvrir le sens. Texte d'interprétation axé sur la réception
<i>Perte de signal</i>	A	DVM/02	— mais présentation descriptive du centre d'artistes	On parle des pratiques artistiques des artistes	Brière : Disparition et immatérialité Serra Guerreiro : Communication et perception	—	Mise en intrigue dans les démarches des artistes.
							Démarche des artistes + léger métadiscours de liaisons
							Mise en valeur de la dimension du « nouveau » de la programmation vidéo Texte annonceur 1) du projet 2) du centre + léger métadiscours
<i>Vidéographie</i>	CA	Charron	Description de l'installation vidéo	Léger On nous informe qu'il a une pratique en installation vidéo	—	—	Pas de mise en... Texte axé sur la marche à suivre du spectateur

Centres d'artistes	Type de documents	Description objective des faits ?	Démarche artistique/ Vie des artistes	Thématiques des expositions	Interprétation des œuvres : Métadiscours ?	Mise en intrigue/Mise en énigme ? Type de texte
		(Intérieur) Textes factuels présentant la démarche des artistes.	Présentation de la démarche des artistes L'auteur reprend les démarches des artistes	Les Sanchez : L'enfance, réalité, fiction Eyre : mort, identité, double, maternité, naissance McFarland : style documentaire, le réel augmenté d'étrangeté + narration Just : relations sociales entre hommes, rapports humains et amoureux L'auteur nous parle surtout des thématiques soulevées par les propositions des artistes	—	Texte de démarche + bio.

BIBLIOGRAPHIE

- A.A. Bronson et Peggy Gale. 1938. *Museum by Artists*. Toronto: Art Metropole, 287 p.
- Allaire, Serge. 1986. « Optica, un centre au service de l'art contemporain ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 206 p.
- Alpers, Svetlana. 1991. *L'atelier de Rembrandt : la liberté, la peinture et l'argent*. Trad. de l'anglais par Jean-François Sené. Paris : Gallimard, 377 p.
- Alvares Correa, Hélène. 1991. *Les relations-presse*, Coll. « Mémentos-eo ». Paris : Les Éditions d'Organisation, 31p.
- Aquin, Stéphane. 2000. « Entre la langue et l'œil ». In *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Sous la dir. de Guy Bellavance, Montréal : Liber, p. 159-171.
- Arbour, Rose-Marie. 2000. *L'art qui nous est contemporain*. Série « Prendre Parole ». Montréal : Éditions Arttexte, 158 p.
- Bardin, Laurence. 2001. *L'analyse de contenu*. 1^{ère} éd. 1977, 10^e éd., Paris : Presses Universitaires de France, 291 p.
- Baudson, Michel (dir. publ.). 2000. *Médiation de l'art contemporain : Perspectives européennes pour l'enseignement et l'éducation artistiques* : Actes de colloque organisé par la Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris, 2-3 mars 2000). Paris : Édition du Jeu de Paume, 187 p.
- Beaudet, Pascale. 1984. « La galerie Powerhouse : réflexion sur dix années d'existence ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal, 165 p.
- Becker, Howard Saul. 1988 *Les mondes de l'art*. Trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort. Paris : Flammarion, 379 p.
- Bellavance, Guy (dir. publ.), Lise Santerre (coll.) et Micheline Boivin (coll.). 2000. *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle ? : Deux logiques d'action publique* : Actes du colloque *Culture et communication*, ACFAS, (Ottawa, Can., 13 et 13 mai 1999). Sainte-Foy (Qué.) : Édition de l'Institut québécois de recherche sur la culture(IQRC). 242 p.
- Bérardi, Jean-Charles. 2000. « La médiation culturelle au musée : un regard sur les œuvres et les publics ». In *Musée, culture et éducation*. Sous la dir. de Michel Allard et Bernard Lefebvre. Québec : Éditions Multimondes, 197 p.

- Bernier, Léon et Isabelle Perrault. 1985. *L'artiste et l'œuvre à faire*. Postf. de Marcel Fournier. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 518 p.
- Bonnardot, Delphine. 2003. « Le rôle de la médiation culturelle dans la perception de l'art chez les adolescents : études de cas au Musée d'art contemporain de Montréal ». Mémoire de maîtrise en études des arts. Montréal : Université du Québec à Montréal, 164 p.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Langage et pouvoir symbolique*. Préf. de John B. Thompson. Coll. « Points Essais ». Paris : A. Fayard, 461 p.
- . 1969. *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*. 2^e éd. rev. et Aug.. Paris : Éditions de Minuit, 248 p.
- Bouthat, Chantal. 1993. *Guide de présentation des mémoires et des thèses*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 110 p.
- Briant, Vincent (de) et Yves Palau. 1999. *La médiation : définition, pratiques et perspectives*. Coll. « 128. Sciences sociales ». Paris : F. Nathan, 128 p.
- Caillet, Elisabeth (dir. publ.) et Daniel Jacobi (dir. publ.). 2004. *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*, n°3, Arles : Actes sud, 191 p.
- Caillet, Elisabeth, Catherine Perret et Marie-Luz Ceva. 2002. *L'art contemporain et son exposition (I)*. Séminaire. Coll. « Patrimoines et sociétés ». Paris : L'Harmattan, 160 p.
- Élisabeth Caillet. 2000. *Médiateurs pour l'art contemporain : Répertoire des compétences. Guide mpour l'art contemporain*, n°5. Délégation aux arts plastiques, Ministère Culture et Communication. Paris : La documentation Française, 65 p.
- Caillet, Élisabeth. 1995. *À l'approche du musée : la médiation culturelle*. Avec la collab. de Évelyne Lehalle, Coll. « Muséologies ». Lyon : Presses universitaires de Lyon, 306 p.
- Caune, Jean. 1999. *Pour une éthique de la médiation : le sens des pratiques culturelles*. Coll. « Communication, Médias et Sociétés ». Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 273 p.
- . 1995. *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*. Coll. « La communication en plus ». Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 135 p.
- Charaudeau, Patrick. 1992. *Grammaire du sens et de l'expression*. Coll. « Éducation », Paris : Hachette, 927 p.

- Couillard, Martine. 2002. « Communication et petits musées : recherche personnelle », Travail dirigé de maîtrise en muséologie. Montréal : Université du Québec à Montréal, 50 p.
- Couture, Francine et Isabelle Éthier. 1979. « La galerie d'art parallèle : l'expérience de Média », *Intervention*, vol. 1, n°4, p. 6-8.
- Davallon, Jean. 2002. « Réflexion sur la notion de médiation muséale ». In *L'art contemporain et son exposition (1)* : Recueil de textes du séminaire, sous la dir. d'Élisabeth Caillet et de Catherine Perret (Paris, 1999-2000 et 2001-2002). Coll. « Patrimoines et sociétés. Paris : L'Harmattan, 160 p.
- . 2000. *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan, 378 p.
- . 1986. *Claquemurer pour ainsi dire tout le réel : la mise en exposition*. Coll. « Alors » du Centre de création industrielle, Paris : Centre Georges Pompidou, 302 p.
- Debray, Régis. 1991. « La dynamique du support ». In *Cours de médiologie générale*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, p. 267-310.
- Dufrêne, Bernadette et Gellereau, Michèle. 2001. « La médiation culturelle, métaphore ou concept ? ». In *Émergences et continuité dans les recherches en information et communication* : Actes du XII^e Congrès national des sciences de l'information et de la communication (UNESCO, Paris, du 10 au 13 janvier 2001). Sous la dir. de Daniel Bougnoux et Yves Jeanneret. Rennes : Société française des sciences de l'information et de la communication, 396 p.
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in Fabula : Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. de l'italien par Myriam Bouhazer. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 315 p.
- Francine Couture et Isabelle Éthier. 1979. « La galerie d'art parallèle : l'expérience de Média. In *Intervention*, vol. 1, n°4, p. 6-8
- Fournier, Marcel. 1986. *Les générations d'artistes*, suivi d'entretiens avec Robert Roussil et Roland Giguère. Cap Saint-Ignace (Qc) : Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), 202 p.
- Gleizal, Jean-Jacques. 1994. *L'art et le politique : essai sur la médiation*. Coll. « La politique éclatée ». Sous la dir. de Lucien Sfez. Paris : Presses Universitaires de France, 262 p.
- . 1991. « La médiation de l'art contemporain ». In *L'artiste, le prince : pouvoirs publics et création* : Recueil de textes du symposium (Grenoble, les 6 et 7 déc. 1989) sous la dir. d'Emmanuel Wallon. Grenoble (Fr) : Presses universitaires de Grenoble et Québec : Musée de la civilisation du Québec, 288 p.

- Gouvernement du Québec. 1992. *La Politique culturelle du Québec : notre culture, notre avenir*. Québec : Ministère des affaires culturelles, 150 p.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*. Paris : Éditions de Minuit, 380 p.
- Hennion, Antoine. 1993. *La passion musicale : une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié, 406 p.
- . 2000. « CyberMed » in *Sociologie et sociétés* ; version électronique, Vol. 32, n°2, p. 9-18.
- Huard, Michel. 1984. « Organisation d'artistes et nouvelles galeries d'art : Les centres d'artistes autogérés au Québec ». Mémoire de maîtrise en Histoire de l'art. Montréal : Université de Montréal, 142 p.
- Jakobson, Roman. 1963. *Essai de linguistique générale : Les fondations du langage*. Trad. de l'anglais et préf. par Nicolas Ruwet. Paris : Les Éditions de Minuit, 259 p.
- Jauss, Hans Robert. 1990. *Pour une esthétique de la réception*. Préf. de Jean Starobinski. Trad. de l'allemand par Claude Maillard. Paris : Gallimard, 305 p.
- Lacerte, Sylvie. 2004. « La médiation de l'art contemporain ». Thèse de doctorat en Études et pratiques des arts. Montréal : Université du Québec à Montréal, 394 p.
- Lamizet, Bernard. 1999. *La médiation culturelle*. Coll. « Civilisation et Communication ». Paris/Montréal : L'Harmattan, 447 p.
- . 1992. *Les lieux de la communication*. Paris/Montréal : L'Harmattan, p. 186.
- Latour, Bruno. 1997. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris : Édition La Découverte & Syros, p.207 p.
- Lewis, Glen. 1978. « The Value of Parallel Galleries ». *Parallelogramme*, vol. 3, n°2, Association of National Non-Profit Artist'Centres/Regroupement d'artistes des centres alternatifs (ANNPAC/RACA).
- Mainqueneau, Dominique. 2005. *Analyser les textes de communication*. 1^{ère} éd. de 1998 par Paris : Dunod. Paris : Armand Colin, 203 p.
- Mattelart Armand et Michèle Mattelart. 2002. *Histoire des théories de la communication*. Coll. « Repères », nouv. éd. Paris : La Découverte, 174 p.

- Mattelart, Armand et Érik Neveu. 1996. « Cultural Studies'stories : La domestication d'une pensée sauvage ? » in *Réseaux*, no 80. Issy-les-Moulineaux : Centre national d'études des télécommunications, Publication électronique : <http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/>, 48 p.
- Michaud, Yves. 1999. *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 123 p.
- . 1989. *L'artiste et les commissaires : quatre essais non pas sur l'art contemporain, mais sur ceux qui s'en occupent*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 246 p.
- Montpetit, Raymond. 1992. « La pluralité du langage des expositions ». In *Muséo-sédution, muséo-réflexion*. Sous la dir. d'Annette Viel et de Céline De Guise. Québec : Musée de la civilisation, p.57-60.
- Moulin, Raymonde. 1997. *L'artiste, l'institution et le marché*. 2^e édition. France : Flammarion, 437 p.
- Mucchielli, Roger. 2005. *L'analyse de contenu des documents et des communications*. 9^e éd. Coll. « Formation permanente en sciences humaines 16 ». Issy-les-Moulineaux : ESF, 223 p.
- Nemiroff, Diana. 1983. « Parallel ». *Parallelogramme*, vol. 9, n°1 (automne), Association of National Non-Profit Artist'Centres/Regroupement d'artistes des centres alternatifs (ANNPAC/RACA), p. 16-19.
- Octobre, Sylvie. 1998. « Rhétoriques de conservation, rhétoriques de conservateurs : au sujet de quelques paradoxes de la médiation de l'art contemporain ». In *Publics et musées*, n°14. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, p. 90-109.
- Paquin, Nycole. 2003. « Le catalogue d'exposition de sculptures : fraction et fiction ». In *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement*. Sous la dir. de Francine Couture. Montréal : Le Centre de Diffusion 3D, p. 167-220.
- Poinsot, Jean-Marc. 1999. *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*. Villeurbanne : Institut d'art contemporain et Genève : Musée d'art moderne et contemporain, 328 p.
- Poulot, Dominique. 2005. *Musée et muséologie*. Paris : La Découverte, 128 p.
- Regroupement des Centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ). 2006. *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*. 6^e édition. Montréal : RCAAQ, 367 p.

-
2005. *Tiré à part : situer les pratiques d'édition des centres d'artistes / Off Printing : Situating Publishing Practices in Artists-run Centres*: Actes de rencontre. Montréal : RCAAQ, 171 p.
-
2004. *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*. 5^e édition. Montréal : RCAAQ, 567 p.
-
2004. *Trente ans de publication dans les centres d'artistes* : Enquête en collab. avec le Conseil des arts et des lettres du Québec. RCAAQ, édition web, format pdf, Montréal (décembre). Disponible sur www.rcaaqa.org
-
1992. *Points de forces : Les centres d'artistes : bilan et perspectives*. Recueil de textes suite à une série de tables rondes et de commentaires d'artistes, soirée de performances, expositions. Montréal : RCAAQ, 191 p.
- Rober tson, Clive. 1981. « Dans les coulisses de l'art organisé ». Trad. de l'anglais. *Propos d'art*, vol. 4, n°3, p. 3-5, 10 et 11.
- Rohou, Jean. 1993. « Analyse détaillé d'un texte ». In *Les études littéraires: méthodes et perspectives*. Paris : F. Nathan, 216 p.
- Schapiro, Barbara. 1977. « Préface », in *Rétrospective parallélogramme 1977-1978*, numéro spécial de la revue *Parallelogramme*. Association of National Non-Profit Artist'Centres/Regroupement d'artistes des centres alternatifs (ANNPAC/RACA) (septembre) 1977.
- Sioui-Durand, Guy. 1997. *L'art comme alternative : réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*. Québec : Inter Éditeur, p. 65.
- Six, Jean-François et Véronique Mussaud. 2002. *Médiation*. Paris : Édition du Seuil, 335 p.
- Veyne, Paul. 1978. *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Seuil, 438 p.
- Vigneau, Jean-Yves. 2006. « RCAAQ, le cirque ». *Bulletin- Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec*, vol. 12, n°2 (juin), p. 2.
- Wallace, Brenda. 1978. « On parallel Galleries » : Entrevue par France Morin. *Parachute*, n°13 (hiver), p. 48-51.

Site Internet consultés

Artexte

<http://www.articule.org/>

Article

<http://www.articule.org/>

La Centrale Galerie Powerhouse

<http://www.lacentrale.org/>

Centre d'art et de diffusion Clark

<http://www.clarkplaza.org/>

Centre d'exposition Circa

<http://www.circa-art.com/>

Centres des arts actuels Skol

<http://www.skol.ca/>

Conseil des arts du Canada

<http://www.conseildesarts.ca/>

Conseil des arts de Montréal

<http://www.artsmontreal.org/>

Conseil des arts et des lettres du Québec

http://www.calq.gouv.qc.ca/index_flash.htm

Copibec, société québécois de gestion collective des droits de reproduction

http://www.copibec.qc.ca/?action=pr_accueil

Dade-Dare

<http://www.dare-dare.org/>

Dazibao, centre de photographies actuelles

<http://www.dazibao-photo.org/>

Diagonale

<http://www.artdiagonale.org/>

Galerie B-312

<http://www.galerieb-312.qc.ca/>

Hitorica : L'Encyclopédie canadienne

<http://www.canadianencyclopedia.ca/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0002243>

Oboro

<http://www.oboro.net/>

Optica, un centre d'art contemporain

<http://www.optica.ca/>

Regroupement des artistes en arts visuels du Québec (RAAV)

<http://www.raav.org/>

Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ). Un réseau d'art actuel/
A contemporary Art Network

<http://www.rcaaq.org/>

Perte de Signal

<http://www.perte-de-signal.org/>

(presque) Tout l'art contemporain et la photographie à Paris

<http://www.paris-art.com/>

Université d'Avignon. Laboratoire Culture et Communication. Recherche sur les institutions
et les publics de la culture

<http://www.cultcom.univ-avignon.fr/index.html>

Vidéographe

<http://www.videographe.qc.ca/>

Vox, un centre de l'image contemporaine

<http://www.voxphoto.com>

**REPRODUCTIONS DES VINGT DEUX DOCUMENTS À TEXTE RECUEILLIS
LORS DES PREMIÈRES EXPOSITIONS PRÉSENTÉES PAR LES CENTRES
D'ARTISTES DE MONTRÉAL À L'AUTOMNE 2004**

ARTICULE

**REPRODUCTIONS DES CARTONS-COMMUNIQUÉS ET DE LA
PROGRAMMATION**

samedi 11 septembre: conférence d'artiste 14h, vernissage 15h

Teresa Ascencao (Toronto)

Maria & Portrait of a Young Bullfighter

Utilisant la photographie lenticulaire que l'on retrouve dans certaines cartes postales religieuses et qui donne l'illusion de trois dimensions, Teresa Ascencao présente une série d'images dans laquelle elle déjoue de façon ludique les tabous sexuels féminins. Faisant référence à son héritage Azorin, l'œuvre est nommée d'après le nom de fille le plus populaire au Portugal, *Maria* – un geste traditionnel pour honorer la Vierge Marie. Dans cette série, un caractère de poupée est représenté dans des environnements domestiques et villageois jouant différents rôles, tels une veuve, une femme de foyer ou une femme célibataire pendant qu'elle s'abandonne de façon innocente à ses pulsions sexuelles. Afin de déclencher l'animation de chaque scène, le spectateur doit s'incliner devant chacune des photographies. L'installation vidéo-graphique, *Portrait of a Young Bullfighter*, représente une contre-partie poétique de la série *Maria*, cette fois-ci en interrogeant le langage corporel masculin dans le culte du machisme. Il s'agit d'une mise en scène nostalgique projetant des images de deux jeunes toreros où le regard de l'un est fixé sur le spectateur pendant qu'en arrière-plan, le deuxième pratique des mouvements chorégraphiés de la corrida.

Dans son travail, Ascencao emprunte et détourne non seulement l'imagerie de saintes ou de héros populaires, mais aussi les formes de représentation nostalgiques ou exagérées du kitsch. Ses œuvres se penchent sur les façons dont le monde visuel affecte notre perception du réel et comment elles contribuent à ancrer dans nos comportements sociaux des manifestations façonnées par les traditions et la religion.



Teresa Ascencao, *Portrait of a Young Bullfighter*, vidéo installation, 2001

Teresa Ascencao est née de parents Azorin à Sao Paulo, Brésil. Elle a obtenu un baccalauréat en arts plastiques avec distinction de l'Université de Toronto et détient un diplôme en design graphique du Humber College. Son travail a été promu dans *Eye Magazine*, *Ottawa XPress*, *Toronto Star*, *Citytv* et a été exposé à la *Gallery 44* (Toronto), *A Space* (Toronto), *Cambridge Galleries* (Cambridge), *Galerie SAW* (Ottawa) et au *Moving Pictures Festival of Dance on Film and Video* (Toronto). De prochaines expositions auront lieu au *McMaster Museum of Art* (Hamilton), à la *Galerie Sans Nom* (Moncton) et à *Vidéographe* (Montréal).

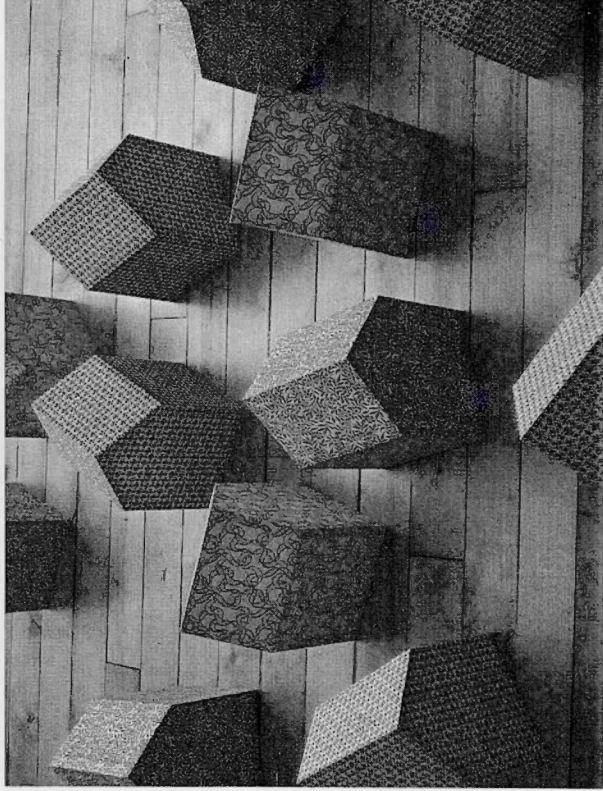
Teresa Ascencao remercie le *Conseil des arts de Toronto* et le *Conseil des arts d'Ontario* pour leur support généreux.

Hannah Claus (Montréal)

unsettlements

Les installations de Hannah Claus explorent les plans multiples de la surface et du 'sujet', où des motifs décoratifs et autres modes d'embellissement expriment des aspects d'appartenance et d'exclusion, d'assimilation et de récupération culturelle. Basée sur l'exploration de l'héritage mohawk de l'artiste, l'œuvre, *unsettlements*, crée une intersection temporelle entre le passé et le présent. L'installation consiste en une centaine de petites structures en métal empruntant la forme typique des maisons occidentales unifamiliales. Leur architecture est en opposition avec les logements traditionnels et multifamiliaux des Iroquois, nommés «Haudenosaunee», c'est-à-dire les gens des « maisons longues ». Claus a choisi la forme de la maison pour les significations symboliques que l'on lui attribue dans les sociétés occidentales, représentant le statut social, la manifestation accomplie du succès et, plus particulièrement, la propriété privée.

Les structures sont recouvertes de papiers fragiles portant des motifs sérigraphiés que l'artiste a reconfigurés à partir de papiers peints de différentes époques. Lorsqu'elles sont examinées de près, l'on remarque des motifs de perlage iroquois discrètement percés à même la surface du papier. Le motif et la répétition définis par l'artiste comme « un langage à travers lequel différentes voix sont tissées ensemble ou encore se résistent », sont des éléments fréquents dans son travail. Le geste insistant de perforer la surface peut être compris comme une tentative de l'artiste de repositionner symboliquement la présence autochtone à l'intérieur des paradigmes colonialistes et, à travers ce processus, de révéler un nouveau sens de communauté pouvant questionner le « moi » et « l'autre », afin de créer de nouvelles définitions d'identité.



Hannah Claus, *unsettlements*

Hannah Claus a exposé son travail régulièrement depuis ses études au Ontario College of Art and Design, où elle a obtenu un baccalauréat en 1997. L'année dernière, elle a bénéficié des résidences d'artistes à Open Studio à Toronto et à Boréale Art/Nature à Labelle, au Québec. Au cours de la même année, son travail a été présenté dans des expositions duo au Indian Art Centre à Gatineau, à Open Studio et Gallery 44 à Toronto, ainsi que dans une exposition collective à La Centrale à Montréal. Hannah Claus vit à Montréal où elle a terminé une Maîtrise en Arts Plastiques à l'Université Concordia en 2004.

L'œuvre présentée dans cette exposition a été produite à Open Studio à Toronto dans le cadre du «Programme d'artistes en résidence».

automne
2004

article

1979 2004

25 ANS

11 septembre - 24 octobre 2004

SALLE I
Hannah Claus
(Montréal)

unsettlements

Hannah Claus s'intéresse à l'histoire en tant que "concept fluide et variable". Basée sur l'exploration de son héritage Mohawk, l'installation, *unsettlements*, renvoie aux notions d'appartenance, d'exclusion et de mélange de cultures. L'oeuvre consiste en une centaine de petites structures empruntant la forme typique de maisons occidentales unifamiliales. Celles-ci sont recouvertes de papier mince à motifs de papiers peints de diverses époques historiques. Lorsqu'examinées de près, l'on remarque des motifs Iroquois de broderie perlée percés à même la surface du papier. Avec la répétition de formes et de symboles, ainsi qu'avec le geste insistant de perforer, l'artiste tente de repositionner symboliquement la présence autochtone à l'intérieur des paradigmes colonialistes et espère à travers ce processus révéler un nouveau sens de communauté pouvant questionner et créer ses propres définitions.

SALLE II
Teresa Ascencio
(Toronto)

Maria &
Portrait of a Young Bullfighter

Depuis quelques années, Teresa Ascencio utilise le film et la photographie pour explorer les enjeux entourant la religion et les stéréotypes du sexe masculin et féminin. Utilisant la photographie lenticulaire que l'on retrouve dans certaines cartes postales religieuses en trois dimensions, la série, *Maria*, déjoue de façon ludique les tabous sexuels féminins. Faisant référence à son héritage Azorien, une série d'oeuvres antérieures dont l'installation vidéographique, *Portrait of a Young Bullfighter*, interroge le langage corporel masculin dans le culte du machisme. Non seulement elle emprunte et détourne l'imagerie de Saintes ou de Héros populaires, mais aussi les formes de représentation nostalgiques ou exagérées du kitsch. Ses oeuvres se penchent sur les façons dont le monde visuel affecte notre perception du réel et comment elles contribuent à ancrer dans nos comportements sociaux des manifestations façonnées par les traditions et la religion.

25 septembre 2004

Célébration du 25e anniversaire!

PARTY!

au 'Le Local'
7154, St. Urbain
Montréal

article célébra son 25e anniversaire lors d'une fête incluant le lancement du calendrier *l'Almanach de l'artiste*, ainsi qu'une vente aux enchères de T-Shirts spécialement créés par des artistes pour cette occasion. Également sur le programme, des groupes de musique live et des dj's. Venez vous joindre à article et ses amis pour célébrer cet événement rempli de surprises et de plaisirs!

6 novembre - 12 décembre 2004

SALLE I
Michel Hébert
(Montréal)

*Petite(s) histoire(s) de la
chambre obscure*

Dans son installation vidéographique et sonore, Michel Hébert explore les formes multiples de la fiction ainsi que les déclinaisons formelles sur le thème du portrait. Son travail artistique, à la lumière des écrits de Georges Perec, se veut une proposition selon laquelle un grand nombre d'objets, de photos, de sons ou d'images animés peuvent être pertinents à la définition du portrait d'un être humain. L'artiste procède à partir d'images et de sons repiqués et utilise l'assemblage, le collage, la surimpression, afin de repenser la lecture et la narration d'un langage fictif. L'oeuvre est destinée à une pièce obscure qui devient une métaphore de l'espace imaginaire. À l'intérieur de cette pièce close, des projections vidéo ainsi que des bandes sonores émergent de plusieurs sources viennent investir le panorama entier de la pièce, une expérience complexe et esthétique dans le temps et dans l'espace.

SALLE II
Keith Orkus
(Montréal)

Lies My Parents Told Me

L'intérêt principal de Keith Orkus consiste à tester jusqu'à quel point un environnement peut être investi d'un contenu émotionnel. Par le biais de grandes photographies, Orkus s'intéresse à accentuer un effet d'immersion dans l'espace et à attirer l'attention sur l'ensemble de l'environnement pictural qu'il crée dans la galerie. Prenant comme point de départ la culture populaire et plus particulièrement les séries télévisées, les images représentent des fragments architecturaux d'une pièce que l'on retrouve dans la série, *Buffy the Vampire Slayer*. Grâce à sa facture minimaliste, la composition dans laquelle le motif de la croix est récurrent peut se charger avec de nouvelles significations et agir en tant qu'analogie mythologique de notre propre monde qui nous entoure.

Du 5 au 27 novembre 2004

PROJETS SPÉCIAUX
USED/Goods

organisé par Cut Rate Collective
à l'Armée du Salut de Saint Henri
1620, Notre Dame Ouest, Montréal

USED/Goods: Cut Rate Collective poursuit sa tradition de travailler avec des objets quotidiens en invitant des artistes montréalais à créer des installations pour le magasin de l'Armée du Salut de St-Henri. Le public est invité à partager leurs expériences en participant à TALK SHOW, un programme parallèle de performances, ateliers et d'autres activités qui auront lieu pendant l'exposition.

4001 rue Berri #105 Montréal (QC) H2L 4H2 t: (514) 842-9686 f: (514) 842-2144
article@cam.org www.cam.org/~article ouvert du mercredi au dimanche 12-5

article remercie ses membres, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts de Montréal ainsi qu'Emploi Québec pour leur soutien. article est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec (RCAAQ)

LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE
REPRODUCTION DU CARTON-COMMUNIQUÉ

ligne de temps · time line

SHEENA GOURLAY · NANCY MARRELLI · KIMIZ DALKIR · STÉPHANIE LEMIEUX archives du centre conférencières

EN CÉLÉBRATION DE NOTRE TRENTIÈME ANNIVERSAIRE, LIGNE DE TEMPS PRÉSENTE UNE SÉLECTION DES ARCHIVES DU CENTRE, INCLUANT DES IMAGES, DES TEXTES ET DES AFFICHES. LES DOCUMENTS SURVOLENT TRENTE ANNÉES D'ACTIVITÉS DE PROGRAMMATION ARTISTIQUE, D'ÉVÉNEMENTS SPÉCIAUX ET DE MOMENTS MARQUANT L'HISTOIRE DE LA GALERIE. POUR RACONTER LES PARTICULARITÉS DU TEMPS CENTRALIEN, POUR SOULEVER L'IMPORTANCE DE CONSERVER, DE TRANSMETTRE, D'OUBLIER ET DE REFAIRE, NOUS AVONS INVITÉ SHEENA GOURLAY, NANCY MARRELLI, KIMIZ DALKIR ET STÉPHANIE LEMIEUX À PRÉSENTER DES CONFÉRENCES. NOUS VOUS INVITONS DONC À INAUGURER NOTRE NOUVEL ESPACE DE DIFFUSION, D'Y VISITER LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET LE FUTUR DE LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE, ET DE LA FÊTER AVEC NOUS.

IN CELEBRATION OF OUR THIRTIETH ANNIVERSARY, TIME LINE PRESENTS A SELECTION OF THE CENTRE'S ARCHIVES, INCLUDING IMAGES, TEXTS AND POSTERS. THE DOCUMENTS COVER THIRTY YEARS OF ARTISTIC PROGRAMMING ACTIVITIES, SPECIAL EVENTS AND SIGNIFICANT MOMENTS IN THE HERSTORY OF OUR CENTRE. TO TELL THE STORIES AND PARTICULARITIES OF CENTRALIAN TIME, TO DISCUSS THE IMPORTANCE OF PRESERVING, TRANSMITTING, FORGETTING AND RE-DOING, WE'VE INVITED SHEENA GOURLAY, NANCY MARRELLI, KIMIZ DALKIR AND STÉPHANIE LEMIEUX TO PRESENT CONFERENCES. WE INVITE YOU TO INAUGURATE OUR NEW PROJECT SPACE WITH US, TO VISIT THE PAST, PRESENT AND FUTURE OF LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE, AND TO CELEBRATE HER.

exposition en galerie du 18 au 26 septembre 2004
vernissage le samedi 18 septembre à partir de 17h
conférences le samedi 18 septembre à 14h

heures d'ouverture · à partir de midi · les mer 18h · jeu 21h · ven 21h · sam 17h · dim 17h

LA-CENTRALE
GALERIE POWERHOUSE

4296 boulevard saint-laurent
montréal · qc · canada · h2w 1z3
info 514 · 871 · 0268 www.lacentrale.org
galerie@lacentrale.org

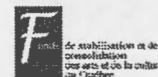
LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE FÊTE SES TRENTES ANS! LA CENTRALE GALERIE POWERHOUSE CELEBRATES THIRTY YEARS!
1974'1975'1976'1977'1978'1979'1980'1981'1982'1983'1984'1985'1986'1987'1988'1989'1990'1991'1992'1993'1994'1995'1996'1997'1998'1999'2000'2001'2002'2003'2004

mille mercis à nos artistes, à nos membres et à notre public, et aux organismes et groupes suivants pour leur soutien :



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



KIMIZ DALKIR TRAVAILLE DANS LE DOMAINE DU TRANSFERT DE CONNAISSANCES DEPUIS 17 ANS. ELLE A CONÇU ET DÉVELOPPÉ PLUSIEURS SYSTÈMES DE GESTION DES CONNAISSANCES EN EUROPE, AU JAPON ET EN AMÉRIQUE DU NORD. ELLE A PARTICIPÉ À LA SENSIBILISATION DE PLUSIEURS GROUPES EN MATIÈRE DE COMMUNAUTÉS DE PRATIQUE ET A ÉTÉ IMPLIQUÉE DANS LES SECTEURS TELS QUE LES TÉLÉCOMMUNICATIONS, L'INDUSTRIE DES MINES, LES INSTITUTS FINANCIERS ET D'ASSURANCES AINSI QUE DANS LES TECHNOLOGIES DE L'INFORMATION. PLUS RÉCEMMENT, ELLE A CONÇU UNE APPROCHE INTÉGRANT L'INGÉNIERIE DES CONNAISSANCES AVEC LES APPROCHES DE LA GESTION DES CONNAISSANCES POUR LA CAPTURE ET LE TRANSFERT DES CONNAISSANCES TACITES DES EMPLOYÉS PRÊTS À QUITTER LEUR ORGANISATION. ELLE EST PRÉSENTEMENT PROFESSEUR DE GESTION DES CONNAISSANCES À L'UNIVERSITÉ MCGILL.

KIMIZ DALKIR HAS BEEN WORKING IN THE FIELD OF KNOWLEDGE TRANSMISSION FOR 17 YEARS. SHE CONCEIVED AND DEVELOPPED MANY KNOWLEDGE MANAGEMENT SYSTEMS IN EUROPE, JAPAN AND NORTH AMERICA. SHE HAS PARTICIPATED IN THE AWARENESS OF MANY GROUPS IN THE MATTER OF PRACTICAL COMMUNITIES AND HAS WORKED IN VARIOUS SECTORS SUCH AS THE TELECOMMUNICATIONS AND MINING INDUSTRIES, INSURANCE AND FINANCIAL INSTITUTIONS, AS WELL AS INFORMATION TECHNOLOGIES. MORE RECENTLY, SHE HAS CREATED AN APPROACH THAT INTEGRATES THE ENGINEERING OF KNOWLEDGE WITH PRACTICES IN THE MANAGEMENT OF KNOWLEDGE FOR THE CAPTURE AND TRANSFER OF TACIT INFORMATION FROM EMPLOYEES WHO ARE READY TO LEAVE THEIR ORGANISATION. SHE IS CURRENTLY PROFESSOR IN KNOWLEDGE MANAGEMENT AT MCGILL UNIVERSITY.

SHEENA GOURLAY A RÉCEMMENT COMPLÉTÉ UN DOCTORAT À L'UNIVERSITÉ CONCORDIA SUR L'HISTOIRE DE L'ART FÉMINISTE AU QUÉBEC. SA THÈSE, *FEMINIST / ART IN QUEBEC: 1975-1992*, A EXAMINÉ LE RAPPORT ENTRE L'ART FÉMINISTE ET LES PRATIQUES DISCURSIVES ET INSTITUTIONNELLES DU FÉMINISME ET DU NATIONALISME, Y-INCLUS L'HISTOIRE DE LA GALERIE LA CENTRALE. ELLE A ÉGALEMENT ENSEIGNÉ AUX DÉPARTEMENTS D'ARTS VISUELS ET D'ÉTUDES FÉMINISTES À CONCORDIA ET À L'UQAM. ELLE A ÉTÉ LONGTEMPS IMPLIQUÉE DANS LES CENTRES D'ARTISTES AU CANADA, PLUS RÉCEMMENT COMME MEMBRE DE LA CENTRALE OÙ ELLE A DIRIGÉ AVEC D'AUTRES LA PUBLICATION *TEXTURA : L'ARTISTE ÉCRIVANTE / THE ARTIST WRITING* (2000), A ORGANISÉ DES EXPOSITIONS ET DES ÉVÉNEMENTS, ET A SIÉGÉ SUR LE COMITÉ DE PROGRAMMATION POUR L'ANNÉE 2004-2005.

SHEENA GOURLAY RECENTLY COMPLETED A DOCTORAL DEGREE AT CONCORDIA UNIVERSITY ON THE HISTORY OF FEMINIST ART IN QUEBEC. HER DISSERTATION, TITLED *FEMINIST / ART IN QUEBEC: 1975-1992*, EXAMINED THE RELATION OF FEMINIST ART TO THE DISCURSIVE AND INSTITUTIONAL PRACTICES OF FEMINISM AND NATIONALISM, INCLUDING THE HISTORY OF LA CENTRALE. SHE HAS ALSO TAUGHT COURSES IN THE FINE ARTS AND WOMEN'S STUDIES DEPARTMENTS AT CONCORDIA AND UQAM. SHE HAS LONG BEEN ACTIVE IN THE ARTIST-RUN CENTRE SYSTEM ACROSS CANADA, MOST RECENTLY AS A MEMBER OF LA CENTRALE, AS THE CO-EDITOR OF THE PUBLICATION *TEXTURA : L'ARTISTE ÉCRIVANTE / THE ARTIST WRITING* (2000), AS THE ORGANIZER OF A NUMBER OF EXHIBITIONS AND EVENTS, AND AS A MEMBER OF THE PROGRAMMING COMMITTEE FOR THE 2004-2005 YEAR.

STÉPHANIE LEMIEUX EST PRÉSENTEMENT DANS SA DEUXIÈME ANNÉE DE MAÎTRISE AU MCGILL GRADUATE SCHOOL OF LIBRARY AND INFORMATION STUDIES. ELLE DÉTIENT UN BAC (AUSSI DE L'UNIVERSITÉ MCGILL) EN ANTHROPOLOGIE ET EN SCIENCES HUMAINES. ELLE ÉTUDIE AFIN DE DEVENIR UNE INTERVENANTE EN GESTION DE LA CONNAISSANCE - UN DOMAINE APPARTENANT AUX ÉTUDES DE L'INFORMATION QUI IMPLIQUE L'ORGANISATION, LE PARTAGE, ET L'APPLICATION DE LA CONNAISSANCE À TRAVERS LE SOUTIEN DE GENS ET DE LA TECHNOLOGIE. EN CE MOMENT, SA RECHERCHE S'INTÉRESSE ENTRE AUTRE À L'APPLICATION DE LA GESTION DES CONNAISSANCES DANS LES ORGANISMES À BUTS NON LUCRATIFS.

STEPHANIE LEMIEUX IS IN HER SECOND YEAR OF THE MASTERS PROGRAM AT THE MCGILL GRADUATE SCHOOL OF LIBRARY AND INFORMATION STUDIES. SHE HOLDS A BACHELORS DEGREE (ALSO FROM MCGILL) IN ANTHROPOLOGY AND HUMANISTIC STUDIES. SHE IS CURRENTLY STUDYING TO BECOME A KNOWLEDGE MANAGEMENT PROFESSIONAL - A DOMAIN OF INFORMATION STUDIES WHICH INVOLVES ORGANIZING, SHARING AND APPLYING KNOWLEDGE THROUGH THE SUPPORT OF PEOPLE AND TECHNOLOGY. AT PRESENT, HER RESEARCH INTERESTS INCLUDE THE APPLICATION OF KNOWLEDGE MANAGEMENT IN NON-PROFIT SETTINGS.

NANCY MARRELLI EST LA DIRECTRICE DU SERVICE DES ARCHIVES DE L'UNIVERSITÉ CONCORDIA ET DEPUIS PLUSIEURS ANNÉES, OEUVRE DANS LE DOMAINE DE LA GESTION DE LA PRÉSERVATION, PRÉSENTANT DES CONFÉRENCES ET PUBLIANT DIVERS OUVRAGES ; RÉCEMMENT, ELLE S'INTÉRESSE

NANCY MARRELLI IS THE DIRECTOR OF THE ARCHIVE SERVICE AT CONCORDIA UNIVERSITY AND HAS BEEN WORKING IN THE FIELD OF PRESERVATION MANAGEMENT, PRESENTING CONFERENCES AND PUBLISHING VARIOUS WORKS FOR MANY YEARS. RECENTLY, SHE IS PARTICULARLY INTERESTED

CENTRE D'ART ET DE DIFFUSION CLARK

REPRODUCTION DU COMMUNIQUÉ



Communiqué pour diffusion immédiate

SALLE 1 - 26 août-2 octobre 2004

Hugo BRODEUR

FULLUM-HOLT FLEUR ENTREPRISE

En cette époque caractérisée par la relativisation de nos fondements, de nos références et de nos modèles, on observe dans différents domaines d'études - en passant par les sciences exactes, les arts et l'éthique - une tendance consistant à définir les méthodes et à décrire les pratiques plutôt que de chercher à en établir les frontières et les critères précis.

Fullum-Holt Fleur Entreprise, une entreprise fictionnelle créée par Hugo Brodeur s'inscrit dans la lignée de cette tendance. Le visiteur pénétrant dans la Salle 1 de la galerie est invité à circuler à travers différents secteurs de *Fullum-Holt Fleur* - salle de conservation et de montre, espace de développement et de croissance et enfin, division de recherche et de conception -, remontant ainsi la chaîne de production de petits objets aux formes irrégulières résultant d'un travail de filage, tel que le suggère le nom de l'entreprise.

Tout en référant aux méthodes de classification, aux développements technologiques récents et à ses répercussions « fabuleuses ou menaçantes » sur l'avenir de la planète et des espèces qui y vivent, le dispositif élaboré par Brodeur devient ici métaphore du processus de création. Mariant librement les attributs du laboratoire de recherche et de l'atelier de création, *Fullum-Holt Fleur Entreprise* vise, tel que l'énonce son fondateur, à «réactualiser et à poétiser cette filiation entre l'univers créatif du chercheur scientifique et du chercheur artiste». Le geste scientifique et le geste artistique n'ont-ils pas, tous les deux, la propension merveilleuse à transformer notre représentation du monde ?

NdB.

Hugo Brodeur travaillera à l'entretien et au fonctionnement de son entreprise poétoscientifique les mardis, jeudis et samedis entre 13h et 16h pendant toute la durée de l'événement.

Hugo BRODEUR détient un baccalauréat de l'Université du Québec à Montréal. L'exposition *Fullum-Holt Fleur Entreprise* est la première exposition individuelle du jeune artiste qui a, par ailleurs, participé à plusieurs expositions collectives depuis 1996.

L'artiste tient à remercier Le Conseil des arts et des lettres du Québec, Judith Patenaude, Denis Rousseau, Guy Laramée, Marco Lopez, Julie Faubert, The Floating Widget (Frédéric Desjardins, Jean-Philippe Thibault, Douglas Scholes), Normand Brodeur, Diane Farley, Jacques, Marc et Antoine Baptiste.

SALLE 2 - 26 août-2 octobre 2004

René DONAIS

EXAMEN ANTHROPOGYNÉCOBUCCAL DE BARBARA ULSERIN

Il est communément admis que le spectacle de la monstruosité engendre une curiosité malsaine et provoque un plaisir mêlant l'horreur et la fascination. Ce sont bien les sentiments contradictoires que suscitent les gravures de René Donais, présentées conjointement au travail photo et vidéographique de Martin Beauregard en Salle 2.

Passionné d'anatomie humaine et animale, René Donais a fait de l'anomalie corporelle un des principaux thèmes de son travail artistique au cours des dernières années. La série de gravures *Examen anthropogynécobuccal de Barbara Ulsérin* - dont quelques-unes ont été présentées à la galerie Circulaire au printemps dernier - est inspirée d'un texte relatant l'existence au XVII^e siècle d'une des premières femmes à barbe à avoir été exhibée dans les foires d'Europe, et dont la nature ambiguë allait attirer l'attention de nombreux scientifiques qui, de Copenhague à Rome en passant par Londres et autres grandes villes européennes, allaient tour à tour examiner ce corps à la fois extraordinaire. Si dans l'imaginaire populaire,

l'étrangeté physique est souvent assimilée à la laideur morale, il y a lieu de se questionner, comme le suggère le défilé des gestes équivoques pratiqués sur le corps de la jeune femme, lequel entre Barbara Ulsérin et la piétothère de cliniciens l'ayant tâtée et exhibée est le véritable «monstre» de l'histoire.

René DONAIS détient une maîtrise en Études des arts de l'Université du Québec à Montréal. Membre actif de l'Atelier Circulaire, à Montréal, il a présenté plusieurs expositions individuelles et a participé à plusieurs manifestations collectives depuis 1996. En 1999-2000, il a été commissaire de l'exposition *Échanges et empreintes - gravures au vernis mou*, présentée au Musée du Québec et au Musée Félicien Rops, à Namur (Belgique). Il a également publié et illustré plusieurs livres d'artiste. L'artiste tient à remercier le Conseil des arts et des lettres du Québec.

SALLE 2 - 26 août-2 octobre 2004

Martin BEAUREGARD

LAST TIME COWBOY/ARC-EN-CIEL EN NOIR ET BLANC

L'étrangeté fabuleuse est également une caractéristique du travail de Martin Beauregard, lequel s'intéresse aux codes de représentation. Oscillant entre fiction et réalité, les univers photos et vidéographiques que propose l'artiste entraînent une perplexité certaine.

Rappelant les paysages pictorialistes du XIX^e siècle et les photographies de voyages d'exploration, la série *Arc-en-ciel en noir et blanc* représente de grands arcs rayonnants sur fonds de paysages idylliques et grandioses. Privées de la couleur, propriété essentielle de l'arc-en-ciel, ces impressions en noir et blanc confèrent une atmosphère énigmatique et lointaine aux compositions. Par cette théâtralité de l'image, Beauregard tend à démontrer la propension du médium photographique à idéaliser la réalité malgré sa prétention à la capter avec neutralité.

Poursuivant sa recherche sur la représentation et l'authenticité de l'image avec la vidéo *Last Time Cowboy*, Beauregard introduit des éléments importants de sa vie personnelle dans le déroulement de l'action de manière à obtenir une œuvre hybride : ni pure fiction, ni documentaire mais les deux à la fois. Une double nature qui participe, sans nul doute, de la représentation que chacun se fait de «sa» réalité.

ENDÉC

Martin BEAUREGARD détient un baccalauréat de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. Depuis 2000, il a présenté plusieurs expositions individuelles et a participé à plusieurs manifestations collectives à travers le Canada et en France. Il a reçu le Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux.

L'artiste tient à remercier le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des Arts du Canada.

SALLE D'EAU - 26 août 2004, 18 juin 2005

Mario DUCHESNEAU

WALK-IN PROGRESS

Suite à la demande générale, le comité de programmation du Centre CLARK a mis sur pied un programme novateur visant à offrir à un artiste la possibilité - voire le défi - de réaliser *in situ* une œuvre pour la salle d'eau de la galerie. Le Programme 99% bon a été confié, pour l'année 2004-2005, à Mario DUCHESNEAU, artiste montréalais connu notamment pour ses habiles détournements d'usages d'objets fonctionnels de la vie quotidienne.

Les Rencontres Internationales d'art performance, un événement organisé par LE LIEU, présente à CLARK les artistes asiatiques de sa nouvelle programmation. Au débarcadère du 5455 de Gaspé, 21 & 22 septembre à 20h. Ronaldo RUIZ, Mitch GARCIA, Harumi TERAQ, Sadahoru HORIO, HE CHENGYAO, Seiji SHIMODA, Tsut-Lien HSU et Miyaki INUKAI

5455, avenue de Gaspé, #114, Montréal (QC) H2T 3B3

(514) 288 4972 - www.clarkplaza.org

Le Centre CLARK fonctionne grâce aux efforts soutenus de ses membres et de son personnel, adhère au RCAAQ (rcaa.org) et à Culture Montréal (culturemontreal.ca), remercie le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts de Montréal, le Forum Jeunesse de l'île de Montréal, Emploi Québec, Patrimoine canadien et la Brasserie McAusland.

CENTRE D'EXPOSITION CIRCA

REPRODUCTION DU DÉPLIANT

Bob Verschueren

Installation végétale

Né à Etterbeek (Bruxelles), 23/10/1945 - Autodidacte

Principales expositions récentes

Expositions personnelles

2000 Bruxelles (B), Chapelle de Boendael / Namur, Maison de la Culture / Borgo Valsugana (I), Arte Sella / Liège (B), Centre Culturel Les Chiroux / Bruxelles (B), Atelier 340 340 *Bob Verschueren et l'île de la Réunion* / **2001** Bruxelles(B), ISELP : *Avoir Lieu - Bob Verschueren* / **2002** Cherbourg (F), École des Beaux-Arts : *Tropiques du Nord* / La Louvière (B), Centre de la Gravure et de l'Image Imprimée : *Mise à plat* / Geel (B), De Schrijnwerkerij / Bruxelles (B), Atomium : «*Atomes de verdure*» / **2003** Bruxelles (B), Atomium : «*Atomes de verdure*» (*quatre installations au fil des saisons*) / Lovainville (B), Galerie J. Cerami / **2004** Tournai (B), Musée de l'archéologie / Bruxelles (B), Cathédrale Ss Michel et Gudule

Principales expositions de groupe

2000 Bruxelles (B), La Maison de Marijke Schreurs / Bruxelles (B) / **2001** Saint Catharines (CDN), Rodman Hall Arts Centre : *Threshold 2001* / Pau (F), Musée des Beaux-Arts (en association avec Materia Prima) : *Œuvres d'arbres* / Bruxelles (B), Fondation Européenne pour la Sculpture : *Patrick Corillon, Jan Fabre, Bob Verschueren* / Landau (D), Kunstverein Villa Strecius e.V. : *Mensch und Raum* / **2002** Bruxelles (B) Galerie Usagexterne : *Nature(s)* / Bruges (B) Octopus-Art en Marge : *Autour de la marge* / Sorrel-Tracy (CDN), Maison des Gouverneurs : *Ephémérides* / Bruxelles (B), Palais des Beaux-Arts : *Rosas XX* / **2003** Bruxelles (B), Centre Culturel Jacques Franck : *La science de l'art* / La Louvière (B), Musée Janchelevis : *Deuxième nature* / Bruxelles (B), De Markten : *Frontières* / **2004** Jehay (B), Parc du château : *Grandeur nature* / Mons (B), *Été+expos 2004* / Cherq (B), Four à chaux : *Lille 2004*

Réalisations annexes

Scénographies:

- Incubation, 1983, groupe Ourva, création au Théâtre de Banlieue
- Ophélie's, 1993, Alain Populaire et Elisabeth Maesen, création à la Chapelle des Brigitines
- Anima fragila, 1999, Compagnie Irene K., création au Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aix-la -Chapelle (D)
- Le livre des nuits, 2001, Geneviève Damas et Pascale Tison, création au Théâtre de Li, Bruxelles(B)

Travail sonore:

- Catalogue de plantes, 1995-
- Trio «*Julienne*», avec Jean-Philippe Collard, piano, Vincent Royer, alto. Avec le soutien du Centre de Recherche Musicale de Wallonie

Installation permanente:

- Jardins du Musée d'Érasme, Bruxelles, 2000
- Fondation Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex (F), 2002

CIRCA

Centre d'exposition Circa

372, rue Ste-Catherine Ouest - #444

Montréal (Québec) H3B 1A2

Ouvert du mercredi au samedi de 12h00 à 17h30

Council des arts
et des lettres
Québec

téléphone : 514. 393. 8248

télécopieur : 514. 393. 3803

circa@cam.org

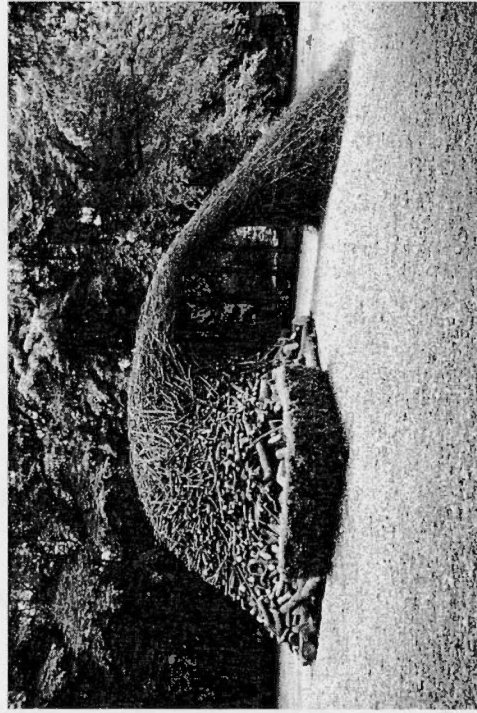
<http://www.cam.org/~circa>

CIRCA

du 11 septembre au 9 octobre 2004

Bob Verschueren

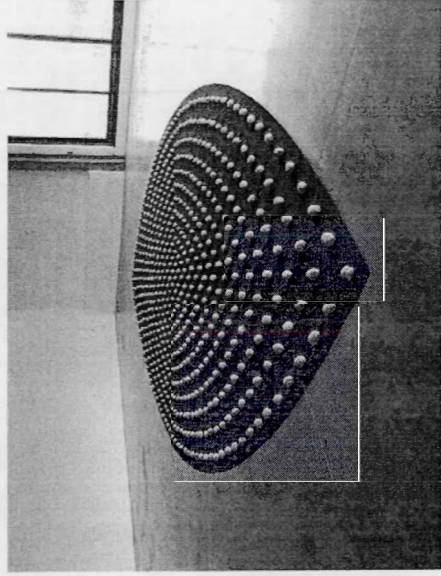
Installation végétale



CONSEIL DES ARTS
ET DES LITTÉRATURES



Installation végétale



C'est un peu par hasard que j'ai découvert que la nature, et le végétal en particulier, est une source inépuisable d'inspiration. Dès les débuts, j'ai compris que ce matériau allait m'offrir la possibilité d'exploiter le facteur temps, et bien d'autres possibilités insoupçonnées. L'utilisation du végétal dans les arts plastiques permet à chacun d'être confronté à quelque chose qui lui est proche, parce qu'organique, une sorte de reflet de soi. Son usage me permet de proposer un regard à la fois lucide et admiratif sur les constituants de la vie, et de mettre en avant les liens indéfectibles qu'elle entretient avec la mort.

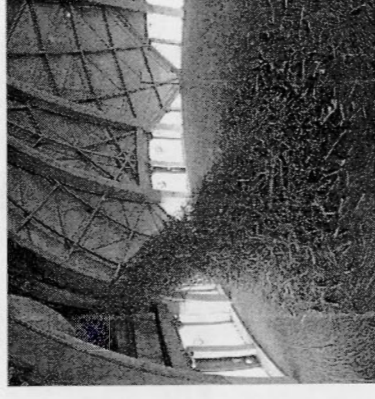
Ma pratique artistique m'a mené à cette réflexion que vie et mort sont inséparables. La vie n'a de sel, n'a de sens que parce qu'elle a une fin. La vie éternelle mènerait inévitablement à l'inertie, puisqu'il n'y aurait plus d'urgence de voir, de sentir, de donner. Proposer une œuvre en mutation modifie selon moi la façon de la percevoir. Ce sentiment de fragilité, allié au fait de savoir que le travail s'altérera, parfois dans sa couleur, parfois dans sa forme, nous force le regard : ce que l'on peut voir aujourd'hui sera déjà différent dans quelques jours. Mon travail est aussi basé sur la recherche continue d'une certaine parcmonie dans les moyens mis en œuvre. La simplicité mène à l'essentiel de nos questionnements.

Plus je persévère dans cette voie, plus je considère cette approche comme un cheminement de la pensée qui a des répercussions sur le regard que l'on porte sur l'existence, une sorte de parcours initiatique qui mène à une jubilation de l'instant. Chaque pas dans cette trajectoire est comme une redécouverte des éléments de la nature, des mystères qui nichent dans ceux-ci, de ses lois : les mathématiques, la physique, etc... Ressentir intensément la force du bourgeois, les flux de sève dans l'arbre, la lente progression des racines, le ballet des feuilles toujours en quête de lumière... À travers ma pratique artistique, j'ai le sentiment de m'accorder une place de choix comme spectateur au théâtre de la vie, ainsi que d'acquérir une conscience exacerbée de faire partie de cette incroyable aventure. L'essence même de chaque travail est inscrite dans le matériau choisi. Il me faut découvrir la particularité de celui-ci et chercher le moyen qui me permettra de l'exploiter au mieux. Le plaisir est intense lorsque surgit de cette réflexion une installation qui n'aurait pu se faire qu'avec la plante utilisée, dans le lieu précis où elle a trouvé place.

La fin de chaque exposition se ponctue d'un coup de balai. C'est toujours sans nostalgie qu'elle se termine. Le bonheur de pouvoir inclure l'action du temps dans mon travail est bien plus fort que tout souci de pérennité.

Je considère que chaque personne ayant vu une installation est dépositaire de sa mémoire. Mon travail n'est pas seulement conservé par les photographies publiées, mais trouve aussi une persistance dans chacun de ceux qui l'ont approchée.

Bob Verschuere



CENTRE DES ARTS ACTUELS SKOL

REPRODUCTION DU COMMUNIQUÉ

Centre des arts actuels Skol
Saison 2004-2005

372, rue Ste-Catherine O.
espace 314
Montréal QC H3B 1A2

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca

Exposition

Thomas Kneubühler
Office 2000

Du 3 septembre au 2 octobre 2004
Vernissage le samedi 11 septembre à 15 h

Thomas Kneubühler Office 2000

La technologie et ses répercussions sur les êtres humains captivent Thomas Kneubühler. Dans des travaux précédents, il représentait les espaces impersonnels des aéroports ou les visages concentrés de travailleurs devant leurs écrans. Les gens absorbés dans leurs pensées, la froideur des lieux de passage sont pour lui des métaphores d'une réalité de plus en plus virtuelle.

À Skol, Kneubühler présente le centre-ville de Montréal, la nuit. Mais ce pourrait être celui de New York, Tokyo ou Berlin, peu importe, les normes architecturales s'étant imposées partout de la même façon. L'artiste photographie des édifices anonymes, sans qualités. Ce qui l'intéresse, c'est de montrer la standardisation que nos sociétés ont imposée au mode de vie contemporain. Les façades neutres, aux grilles orthogonales rigides, laissent entrevoir des intérieurs désertés, sur lesquels chacun peut projeter à sa guise des histoires incongrues, conventionnelles ou romantiques. À la tombée de la nuit, l'édifice abandonné devient vulnérable aux regards et le voyeurisme désincarné qu'on exerce sur lui devient le sujet de l'exposition.

Né en Suisse, Thomas Kneubühler est maintenant installé à Montréal, où il est venu pour la première fois en 1996 comme artiste en résidence dans le cadre de l'échange Bâle-Montréal; par la suite, il y a entrepris une maîtrise à l'Université Concordia, qu'il a terminée en 2003. À ce jour, il a exposé en Europe, au Mexique et au Canada, notamment à De Manège, Leeuwarden (Pays-Bas), à la Casa Vallarta de Guadalajara (Mexique), à l'Espace Vox et à l'Observatoire 4 à Montréal, ainsi qu'à la Gallery 44 de Toronto.

L'artiste remercie le Conseil des Arts du Canada pour son aide.

Rencontre avec l'artiste le samedi 2 octobre à 15 h

Thomas Kneubühler is concerned by technology and its impact on human beings. His previous work shows the impersonal space of airports, or the faces of workers focussed on their computer screens. People absorbed in thought, cold spaces of transit: for him, these are metaphors of an increasingly virtual reality.

Kneubühler's exhibition at Skol presents a night-time view of downtown Montreal. It could just as well be downtown New York, Tokyo or Berlin—the same architectural norms have been imposed everywhere. Kneubühler's photographs capture anonymous buildings, structures without qualities; he is interested in the way society has standardized contemporary modes of life. The neutral facades with their grid-like rigidity give way to deserted interiors, which open a space for us to imagine our own bizarre, conventional or romantic narratives. At nightfall, abandoned buildings become vulnerable to our gaze: this disembodied voyeurism is the subject of Kneubühler's exhibition.

Born in Switzerland, Thomas Kneubühler came to Montreal for the first time in 1996 as part of an artist-in-residence exchange program with the Swiss city of Basel. In 2003, he completed a Master's degree at Concordia University. He now lives in Montreal. His work has been in numerous solo and group exhibitions in Europe, Mexico and Canada. Among others, he showed at De Manège, Leeuwarden (Netherlands), Casa Vallarta at Guadalajara (Mexico), Espace Vox and Observatoire 4 (Montreal) and Gallery 44 (Toronto).

The artist would like to thank the Canada Council of the Arts for its support.

Centre des arts actuels Skol
Saison 2004-2005

372, rue Ste-Catherine O.
espace 314
Montréal QC H3B 1A2

Téléphone 514.398.9322
Télécopieur 514.398.0767
www.skol.qc.ca

Exposition

Thomas Kneubühler
Office 2000

Du 3 septembre au 2 octobre 2004
Vernissage le samedi 11 septembre à 15 h



**DARE-DARE, CENTRE DE DIFFUSION D'ART MULTIDISCIPLINAIRE DE
MONTREAL**

REPRODUCTIONS DES COMMUNIQUÉS ET DU RAPPORT D'ACTIVITÉ

DIS/LOCATION

PROJET D'ARTICULATION URBAINE

Au square Viger (carré ouest)
2004 - 2005

Par la *Dis/location: projet d'articulation urbaine*, DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal propose un contexte particulier pour présenter les pratiques émergentes interdisciplinaires, la recherche, l'expérimentation et la collaboration pour élargir le rayonnement des arts dans la vie quotidienne et ce, auprès de différents publics.

DARE-DARE génère ce contexte de diffusion en occupant un abri temporaire sur le square Viger, en plein cœur de Montréal. Cet abri, qui loge des bureaux, offre un potentiel d'occupation inhabituelle à Montréal. Le square et, par extension, la ville deviennent le lieu de diffusion du centre d'artistes autogéré.

DARE-DARE assume un double rôle de sujet et de participant dans cette entreprise. Le centre se met en scène dans la ville pour favoriser un débat d'actualité sur le rôle du centre d'artistes et le potentiel des arts dans la société. Via des projets artistiques se révélant comme des liens tissés entre le centre et la ville, DARE-DARE explore le territoire et sonde de façon tentaculaire l'interaction entre artistes et publics.

L'abri mobile, de nature non-permanente, symbolise l'amorce d'un nouvel état, la transition et la transformation. L'abri est lié au chantier et aux projets de construction. Le chantier qui préoccupe DARE-DARE dépasse celui circonscrit d'un terrain, en élargissant son territoire à celui d'un parc public, d'un quartier, d'une ville.

Square Viger

Date de dénomination: 1818/08/15

Denis Viger (1741-1805), menuisier, sculpteur et marchand.

Durant la première moitié du 19^e siècle, le square Viger est créé avec le remplissage d'un terrain marécageux et d'une rivière, l'implantation d'arbres, et la création de sentiers et d'une fontaine. Inauguré officiellement le 11 septembre 1860, le square devient un lieu de rassemblement pour une partie de l'élite canadienne-française qui décide de s'installer dans ses environs.

Dès le début du 20^e siècle, plusieurs projets d'aménagement du square sont suggérés. Le développement urbain de Montréal prend contrôle de la destinée du site avec l'implantation dans les années 70 de l'autoroute Ville-Marie qui requiert la construction d'une tranchée évidant complètement le square Viger. Depuis l'achèvement de l'autoroute, le square Viger est coupé en trois parties et réaménagé par des artistes: Charles Daudelin, Peter Gnass, et Claude Thériège. Daudelin conçoit en 1975 l'*Agora* (complétée en 1983) qui propose, sur la section ouest, une place publique avec des structures de béton accueillant des jardins suspendus ainsi qu'une sculpture intégrant une fontaine (*Mastodo*, 1984). En 2004, un nouveau plan de réaménagement du square Viger est adopté par l'arrondissement Ville-Marie.

Artistes 2004-2005: Jean-Maxime Dufresne/Virginie Laganière, Expo Sport, Rose-Marie Goulet, Thomas Grondin, Hannah Jickling/Valerie Salez, Louis-Philippe Ogé et Year 01.

Starting in September 2004, DARE-DARE, Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal is proposing Dis/location: projet d'articulation urbaine, a singular context for presenting emerging artistic practices. For the duration of Dis/location, DARE-DARE will be occupying a mobile office in the Viger Square located in Montréal's downtown and will be presenting art projects in the public park and elsewhere in the city. By being part of this project, DARE-DARE wants to question the role of the artist-run centre and the potential for art in the city.

The Viger Square has had many configurations. In the early 19th century, it was a gathering place for the French-Canadian elite and in the 1970's it was the site of a highway construction. Viger Square was later remodeled by artists (including Charles Daudelin's Agora and Mastodo in the western portion). A new layout proposal has been accepted by the Ville-Marie burrough in 2004.

PRÉSENTÉ PAR :

DARE-DARE

Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal

ADRESSE POSTALE :

CASIER POSTAL 185
SUCCURSALE PLACE D'ARMES
157, RUE SAINT-ANTOINE OUEST
MONTRÉAL QUÉBEC H2Y 3J6 CANADA

PLAN :

COMMUNIQUÉ

DANS LE CADRE DE :

DIS/LOCATION
PROJET D'ARTICULATION URBAINE

ADRESSE PHYSIQUE :

SQUARE VIGER (OUEST)
ENTRE BERRI ET SAINT-DENIS,
ENTRE SAINT-ANTOINE ET VIGER.
⬇️ CHAMP-DE-MARS

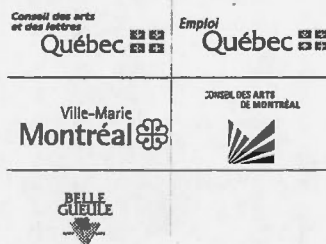
HEURES DE BUREAU :

LUNDI AU VENDREDI
9H À 18H

RENSEIGNEMENTS :

DARE@CAM.ORG
WWW.CAM.ORG/DAREADAR

PARTENAIRES :



DARE-DARE BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DE SES MEMBRES. DARE-DARE EST MEMBRE DU REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU

DOUG SCHOLES

(THIS IS) WHAT HAPPENS WHEN A THING IS MAINTAINED (?)

(QU'EST-) CE QUI SE PRODUIT QUAND UNE CHOSE EST ENTRETENUE (?)

(intervention et construction)

Chantier du 9 septembre au 16 octobre 2004

Vernissage le vendredi 17 septembre de 17h à 21h

Causerie le vendredi 24 septembre dès 19h

Au square Viger (carré ouest)

Doug Scholes ouvrira sur le site un chantier de construction et y érigera une structure. Cette structure sera cependant inhabituelle car, dès le début de son érection, elle commencera à s'affaisser. Des efforts perpétuels de construction et de réparation seront requis pour qu'un semblant de forme puisse être maintenu. Au cours du projet, ces activités se brouilleront en une seule. Bien que la structure soit importante, c'est le travail exécuté qui devient primordial.

Ce projet témoigne de l'intérêt de l'artiste pour la question de l'entretien. Les infrastructures d'une ville (rues, parcs, ponts, égouts) sont soumises à une transformation continue de leur état, une usure, d'où la nécessité, pour le citoyen et la collectivité, d'affronter ces activités cycliques et perpétuelles de construction, de réparation, d'entretien, de démolition et de reconstruction. Ces activités causent un chahut constant, sans compter les détours et retards occasionnés aux citoyens. D'ailleurs, c'est ce travail continu qui rend la ville utilisable et vivable pour ses habitants. Le projet de Doug Scholes fait écho à la nature même de l'entretien et devient en soi une célébration de ses mécanismes: voir les structures dénudées et dans un état de destruction/réparation et considérer la performance du travail exécuté.

«Ma pratique artistique s'est élaborée à partir de la sculpture et de la création d'objets avec des aspects formels. Avec le temps et les essais, je me suis intéressé à l'art et à l'entretien. La détérioration est un potentiel intrinsèque à toute chose: l'usure s'installe. Un objet laissé pour compte s'use et se désagrège, tandis qu'un amas de matériaux, laissé pour compte, ne s'assemblera jamais en un objet. Cependant, les objets et les matériaux sont rarement inexploités. Les transformations font le pont entre la détérioration et l'entretien et opèrent quand les matériaux s'usent ou se fatiguent, quand ils sont remplacés ou renouvelés. Il y a alors deux types d'activités en cours, soit intrinsèque (détérioration) et extrinsèque (entretien). Ces activités s'influencent mutuellement. La force d'attraction, le climat et l'usure s'occupent de la détérioration, tandis que l'entretien est le résultat d'un travail acharné contre ces forces.

«Ces deux types d'activité occasionnent des résultats visuels pragmatiques liés aux transformations. La détérioration propose de belles images qui répliquent à l'érosion de la nouveauté et à la supposition de l'état original. Inversement, le même constat peut être avancé sur l'entretien, que ce soit lors du dépouillement et de l'attente du revêtement ou comme témoin du travail exécuté.»

Originaire de Montréal, Doug Scholes a fait ses études à l'Université de Lethbridge et à l'Université du Québec à Montréal, et a présenté son travail en Alberta, au Québec et en Ontario.

Doug Scholes will be opening a construction site and will be creating a structure. However, this structure will be uncharacteristic of others, for as soon as it is built, it will begin to fall apart. The precarious nature of the structure will require continual effort in rebuilding and repairing in order to maintain a semblance of the original form. Eventually, over the duration of the exhibit, the activities of rebuilding and repairing will blur into one continuous activity of re-creation. Although the structure is important (without which there would be no need for repair) it is the action of work that is preminent.

This project reflects the artist's interest in the ubiquitous nature of maintenance. Scholes' project is a celebration of the cyclical nature of maintenance and of all that it involves: seeing things stripped down and in states of repair or destruction, and witnessing the performance of these tasks linked to the activity of maintenance.

Born in Montreal, Doug Scholes studied at the University of Lethbridge and at the Université du Québec à Montréal, and has exhibited his artistic work in Alberta, Québec and Ontario.

PRÉSENTÉ PAR :

DARE DARE

Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal

ADRESSE POSTALE :

CASIER POSTAL 185
SUCCURSALE PLACE D'ARMES
157, RUE SAINT-ANTOINE OUEST
MONTRÉAL QUÉBEC H2Y 3J6 CANADA

PLAN :

COMMUNIQUÉ

DANS LE CADRE DE :

DIS/LOCATION
PROJET D'ARTICULATION URBAINE

ADRESSE PHYSIQUE :

SQUARE VIGER (OUEST)
ENTRE BERRI ET SAINT-DENIS,
ENTRE SAINT-ANTOINE ET VIGER.
⬇️ CHAMP-DE-MARS

HEURES DE BUREAU :

LUNDI AU VENDREDI
9H À 18H

RENSEIGNEMENTS :

DARE@CAM.ORG
WWW.CAM.ORG/DARE

PARTENAIRES :



DARE-DARE BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DE SES MEMBRES. DARE-DARE EST MEMBRE DU REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTS MULTIDISCIPLINAIRES DU QUÉBEC.

DOUG SCHOLES

UN RETOUR SUR:

(THIS IS) WHAT HAPPENS WHEN A THING IS MAINTAINED (?)

(QU'EST-) CE QUI SE PRODUIT QUAND UNE CHOSE EST ENTRETENUE (?)

(intervention et construction)

Chantier.avait lieu du 9 septembre au 16 octobre 2004

Au square Viger (carré ouest)

(Qu'est-) Ce qui se produit quand une chose est entretenue (?) marquait le début de la programmation *Dis/location: projet d'articulation urbaine* de DARE-DARE au square Viger. L'exposition se voulait de nature évolutive par la matière utilisée et par la présence constante de l'artiste Doug Scholes comme agent d'entretien. Ce dernier avait moulé près de 1500 briques en cire d'abeille au cours de l'été. Ces briques creuses possédaient une rigidité qui leur permettaient de s'empiler facilement, mais aussi une fragilité qui les faisaient réagir au climat.

L'odorat était la première faculté à être chatouillée par l'installation. L'odeur douce et sucrée de la cire d'abeille attirait le public et servait de préambule à son arrivée, car l'odeur circulait bien au-delà des murets délimitant le parc. La scène qui accueillait les visiteurs au coin de Berri et de Viger leur donnait vaguement l'impression d'entrer dans un chantier de construction: un abri mobile, des clôtures, trois constructions (de six à huit pieds de hauteur) et un journalier au travail (l'artiste ou le stagiaire Josh Schwebel, qui assuraient une présence quasi-quotidienne sur le site). L'installation ressemblait à un chantier ordinaire. De surcroît, l'arrondissement Ville-Marie avait annoncé peu de temps auparavant le réaménagement du parc; on croyait donc les travaux commencés.

Le public moins observateur pouvait constater le mouvement des structures lorsque, sous l'effet de la chaleur ambiante, les briques s'aplatissaient, tombaient et se répandaient sur le pavé uni. L'intervention de Doug Scholes semblait présenter un modèle réduit d'une ville qui franchit en accéléré les diverses étapes de son évolution. L'intervention révélait la nature cyclique et sans fin du travail de maintenance en rendant visible et saisissable le processus d'ériger, de réparer, de rénover, de nettoyer et de reconstruire. On constatait au square Viger un travail d'entretien sans fin.

Chez les usagers, les habitués et les habitants du parc, le projet se comprenait dans le temps, car le travail de l'artiste prenait sens dans la durée et la continuité. Plus qu'une œuvre d'art appréciée le moment d'une visite, le projet prenait l'allure d'un diaporama où chaque journée présentait une version différente de la même œuvre. On éprouvait le présent comme une confrontation entre la veille et le lendemain, entre le travail accompli et le travail prévu, entre les débris causés par le climat, le vandalisme ou les inondations, et la forme finale envisagée pour les structures.

L'impact de l'œuvre sur l'environnement était imprévisible, en partie parce que c'était pour l'artiste une première expérience de diffusion hors galerie, et en partie aussi parce que l'œuvre venait occuper la scène centrale dans un parc très fréquenté. L'artiste souligne que l'échange humain a été primordial pendant la durée de son intervention. Par les thèmes qu'il adressait, le projet devenait un liant avec autrui (passants, résidents des alentours, itinérants, jeunes de la rue, travailleurs, étudiants, etc.) et confirmait le rôle que peut occuper une œuvre créée en société, en multipliant les contacts et les types d'échange possibles avec le public.

Cinq semaines d'intervention et de présence constante sur le site ont permis à Doug Scholes et aux coordonnateurs de DARE-DARE d'entendre les réactions du public à l'égard du projet. Les commentaires traitaient de tout: le bonheur de voir des artistes exposer leur travail ailleurs qu'en galerie, la surprise de constater le début du réaménagement du square, le choc de voir une œuvre d'art prendre la forme d'un amas de débris, la révolte de savoir remise en question l'existence même du patrimoine moderne qu'est l'Agora de Charles Daudelin, l'ahurissement devant le manque de volonté politique de régler les «problèmes» liés au square Viger.

C'est dans la continuité et la durée que le travail de l'artiste s'enracinait et prenait sens. Le projet s'est finalement présenté tel un microcosme de la société urbaine dans l'idée du maintien d'un équilibre, ou plutôt dans la tentative d'y arriver. Dans le contexte du square Viger, on pouvait comprendre l'intervention de Doug Scholes comme un écho à l'intention initiale de Charles Daudelin d'apporter à la place publique une animation artistique, comme une réponse cyclique et cynique aux tentatives répétées de la Ville de récupérer l'autoroute Ville-Marie, ou même comme un effort d'accélérer la gentrification du quartier en éloignant les sans-abris. L'artiste a réussi, semble-t-il, à provoquer le débat.

PRÉSENTÉ PAR :

DARE-DARE

Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal

ADRESSE POSTALE :

CASIER POSTAL 185
SUCCURSALE PLACE D'ARMES
MONTRÉAL QUÉBEC H2Y 3J6 CANADA

PLAN :

RAPPORT D'ACTIVITÉ

DANS LE CADRE DE:

DIS/LOCATION
PROJET D'ARTICULATION URBAINE

ADRESSE PHYSIQUE :

SQUARE VIGER (OUEST)
ENTRE BERRI ET SAINT-DENIS,
ENTRE SAINT-ANTOINE ET VIGER.
⬇️ CHAMP-DE-MARS

HEURES DE BUREAU :

LUNDI AU VENDREDI
9H À 18H

RENSEIGNEMENTS :

514.878.1088
DAREDAR@CAM.ORG
WWW.CAM.ORG/DAREDAR

PARTENAIRES :



DARE-DARE BÉNÉFICIE DU SOUTIEN DE SES MEMBRES. DARE-DARE EST MEMBRE DU REGROUPEMENT DES CENTRES D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU

DAZIBAO, CENTRE DE PHOTOGRAPHIES ACTUELLES

REPRODUCTION DU COMMUNIQUÉ

Louise Noguchi document

Vernissage le samedi 11 septembre à 15h.

L'exposition est présentée du 9 septembre au 9 octobre 2004.

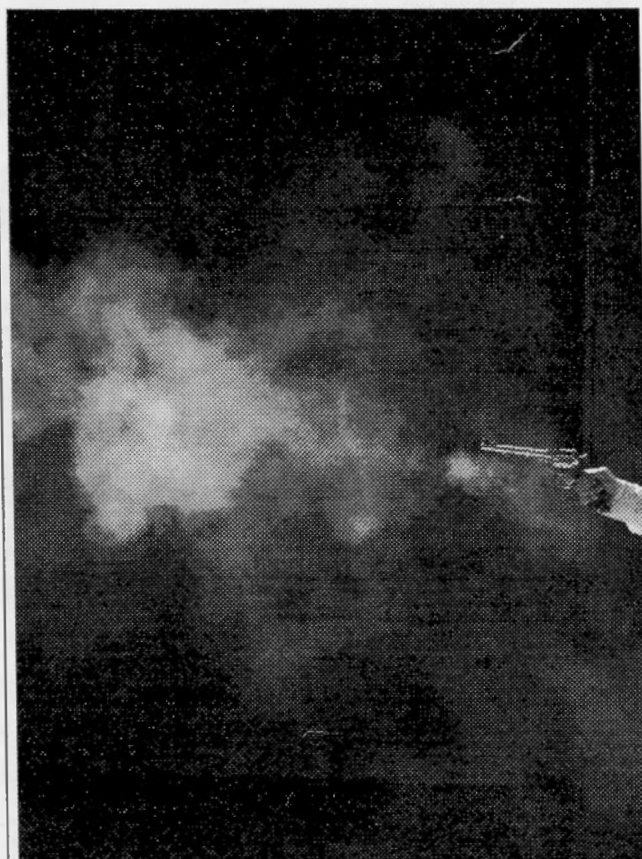
La galerie est ouverte du mardi au samedi de midi à 17h.

Attelez-vous pour l'exposition *document* de Louise Noguchi, une fascinante et réjouissante investigation de la mythologie du cow-boy nord-américain qui prend la forme d'une série photographique et d'une installation vidéo. Avec cette exposition, Noguchi approfondit son intérêt pour les notions d'identité et d'individualité, plus précisément en ayant recours à la métaphore de l'artiste à la fois comme chasseur et victime. Dans ses œuvres récentes, elle se sert du parc thématique commercial consacré au Far West comme contexte pour souligner le cliché du cow-boy, tout en nous permettant d'apprécier le spectacle hypnotisant offert par ces reconstitutions. Rivalisant avec la violente bravoure du cirque européen, cette forme de divertissement nord-américain a été initiée par William Cody (Buffalo Bill) en 1883 et se poursuit encore aujourd'hui sous diverses formes. *document* regroupe des œuvres issues de la recherche (incluant une formation) que mène Noguchi depuis quelques années sur l'illustration culturelle du "Far West" et qui s'intitule *The Language of the Rope*.

Le travail présenté à Dazibao comprend une série de grandes photographies en couleur illustrant les suites d'une fusillade, des tireurs prêts à dégainer et des cow-boys qui s'effondrent. Contrairement à la complexité guerrière actuelle, ces images révèlent un aspect séduisant de la violence qui suscite un frisson d'excitation et évoque la simplicité crue d'une confrontation d'homme à homme. Souligné par des titres comme *Boom, Bang* et *Smoked*, le personnage du cow-boy est glorifié par la mise en scène dramatique et théâtrale des parcs thématiques consacrés au Far West, comme Six Gun City à Jefferson au New Jersey et Donley's Wild West Town à Union en Illinois.

En plus de ces photographies, l'exposition propose une installation vidéo composée d'œuvres antérieures comme *Rope Tricks* (1998) et *When You Fall Off Your Horse* (2002). Ces vidéos ont été réalisées dans le cadre de cours qu'a suivis Noguchi avec Tom Bishop Junior, un artiste professionnel des tours de corde, du lancer du couteau, du claquement du fouet et de la voltige à cheval. Dans *Rope Tricks*, l'artiste se sert de son aptitude au lasso pour capturer une prise inconnue située hors champ. La deuxième œuvre, *When You Fall Off Your Horse*, documente ironiquement la chute d'un expert de la voltige à cheval. Bien que le cavalier ne se remette jamais sur sa monture, il rappelle l'expression américaine qui nous incite à remonter sur le cheval dont on vient de tomber (l'équivalent de notre "cent fois sur le métier..."). La plus récente vidéo, *Gunslinger* (2004), montre dans un plan très serré l'image d'un cow-boy tatoué, aux ongles vernis de noir, faisant habilement tourner son revolver.

Avec son titre d'exposition, Noguchi s'amuse à son tour à mettre en relief des notions reliées à l'authenticité et à l'autorité du document historique. Elle soulève des questions sur le rôle des interprètes, des auteurs et des artistes qui manipulent inévitablement les renseignements qu'ils enregistrent. De plus, cette exposition met au premier



plan la fusion entre les comptes rendus historiques et l'influence écrasante du cinéma pour établir ce que nous qualifions en Amérique de Nord de genre "Western".

Louise Noguchi est née à Toronto où elle vit et travaille. Elle a obtenu un diplôme du Ontario College of Art en 1981 et complété une maîtrise en beaux-arts à l'université de Windsor en 2000. Louise Noguchi enseigne présentement la photographie dans un programme conjoint en art et en histoire de l'art offert par le Sheridan College et l'université de Toronto. Elle travaille principalement en sculpture/installation, en photographie et en vidéo, et son travail a fait l'objet d'expositions au Canada, aux États-Unis et à Tokyo.

Dazibao remercie l'artiste de sa généreuse contribution, ainsi que ses membres pour leur soutien. Dazibao reçoit l'appui financier du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des Arts du Canada et du Conseil des arts de Montréal. Dazibao est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.

DIAGONALE, CENTRE DES ARTS ET DES FIBRES DU QUÉBEC

REPRODUCTION DU COMMUNIQUÉ

SARAH MALONEY



botanical study, ovaries, 2004

JANICE WRIGHT-CHENEY



insecte et larves, 2004

BARBARA HUNT



mastectomy, 2004

Barbara Hunt, Janice Wright Cheney, Sarah Maloney

Exposition «Corporelle» du 25 septembre au 30 octobre 2004

Vernissage le samedi 25 septembre

Rencontre avec les artistes à 15 heures

L'évènement de la rentrée culturelle à Montréal Ouverture du seul centre d'artiste consacré aux arts de la fibre

Pour lancer sa programmation, le centre présente le travail de
trois artistes de renom en une seule exposition.

Cette exposition regroupe trois artistes de l'est du Canada: Janice Wright Cheney du Nouveau-Brunswick, Barbara Hunt de Terre-Neuve et Sarah Maloney de la Nouvelle-Écosse. Il existe, en effet, dans les provinces maritimes, une riche tradition d'un art de la fibre et ce sont ces pratiques qui soutiennent le travail très actuel de ces trois artistes.

Barbara Hunt aborde le thème de la mort et du deuil, en particulier les rituels associés à Terre-Neuve. Le cancer, l'espérance de vie, les mines antipersonnelles, les souvenirs conservés des disparus, sont parmi ses thèmes de recherche.

Sarah Maloney recrée des parties du corps en utilisant des techniques des arts textiles. L'utilisation de ces matériaux et techniques pour étudier l'anatomie humaine permet entre autre de réexaminer la façon dont le travail manuel traditionnel est vu et le rapport des femmes au corps.

Janice Wright Cheney est fascinée par le travail des entomologistes. Elle brode des images d'insectes et de larves sur la soie. Ses broderies subversives nous parlent de notre relation avec la nature et d'un espace de liberté d'expression dans une situation de domination.

Ces artistes ont remarqué que leur travaux se recoupaient et qu'elles avaient en commun une certaine lecture féministe de la nature, de la reproduction, de la médecine, et de la science. Cette exposition révèle des liens nouveaux et profonds entre leurs idées et leurs oeuvres.

Le Conseil des Arts Textiles n'est plus, vive Diagonale!

Pour information: Stéphanie L'Heureux au (514) 524-6645

Centre d'artiste autogéré
5455 rue de Gaspé, espace 203, Montréal
métro Laurier tél 514 524 6645
heures d'ouverture mar au sam 12h à 17h
www.artdiagonale.com

DIAGONALE

Centre des arts et des fibres du Québec

GALERIE B-312

REPRODUCTION DU COMMUNIQUÉ

Du 16 septembre au 30 octobre 2004—**Exposition**—Le 30 septembre à 17h—**Vernissage**—La Galerie B-312 inaugure sa programmation 2004-2005 avec *Arpenter l'île – promenades urbaines*, une série d'événements organisés autour du lancement du livre d'artistes *Arpenter l'île – Montréal, vues singulières*, conçu et édité par la Galerie. Il rassemble les propositions de 25 artistes qui se sont laissé inspirer par un aspect de Montréal : l'étrangeté d'un lieu, une histoire possible, une vue, un détail incongru, une émotion particulière.—Aujourd'hui, alors que le sujet est plus que jamais en danger, attaqué qu'il est de tous côtés par la rumeur, l'opinion, la généralisation à l'emporte-pièce, le nivellement, et tous les petits-maîtres qui veulent notre bien-être, *Arpenter l'île – Montréal, vues singulières* est une bouffée d'oxygène, un véritable manifeste de la subjectivité à travers 25 témoignages aussi sobres qu'efficaces car les auteurs s'éclipsent derrière les espaces esthétiques qu'ils ont ouverts si généreusement pour nous dans la plus ineffable des discrétions.

Arpenter l'île promenades urbaines une série d'événements

exposition—livre d'artistes—conférences—récits

L'artiste passe, ce qu'il a découvert reste : la possibilité d'une mise en ordre, d'une ordonnance du chaos, non pas tant pour l'autre que pour soi, et en témoigner.

Le samedi 30 octobre à 15h—**Lancement**—Le lancement du livre aura lieu le 30 octobre 2004 à 15h. Et pour patienter, mais aussi pour financer la réalisation de cette belle entreprise, la Galerie B-312 a ouvert son espace aux œuvres qui ont servi à la conception des magnifiques pages du livre. L'exposition dure les six semaines de l'événement, pendant lesquelles on pourra apprécier, voire acquérir, les œuvres des artistes participant à l'exposition.

Claire Beaulieu Catherine Bodmer Michel
Boulanger Eva Brandl Thomas Corriveau
Christiane Desjardins Johanne Gagnon
Trevor Gould Pascal Grandmaison Éric
Ihreguy Suzanne Joos Manuela Lalic Paul
Landon Paméla Landry Renée Lavallante
Paul Litherland Paul Lowry Christine Major
Miroslav Ménard Geneviève Rocher Hélène
Sarrazin Lorraine Simms Dominique
Toutant Suzan Vachon Louise Viger

Mais il y a plus. La parole est aussi au rendez-vous, car l'exposition sera ponctuée par deux conférences et une soirée de contes.

Le mercredi 6 octobre à 20h—**Conférence**—**Jean Smyslony**—La première conférence, *L'aménagement résidentiel – une question de logique*, sera donnée par Jean Smyslony, docteur en sciences de l'environnement. En s'appuyant sur une récente étude environnementale, Jean Smyslony montre que la végétation et les éléments de paysage des

jardins-façades ne sont pas distribués de façon aléatoire mais forment plutôt quatre régularités spatiales. Ce qui tend à laisser penser que les résidents d'un même tronçon de rue sont influencés par l'environnement immédiat lorsqu'ils aménagent leur jardin-façade. C'est en adoptant la théorie de Charles S. Peirce, philosophe et mathématicien, qui a proposé un modèle logique d'analyse des relations entre l'homme et son environnement, que Jean Smyslony apportera quelques éléments de réponse sur les modalités de cette influence.

Le mercredi 20 octobre à 20h—**Récits**—**Yves Robitaille**—Lors de la deuxième rencontre, nous arpenterons l'île de bouche-à-oreille. Yves Robitaille, conteur de profession, nous convie à une soirée où des visages inattendus de Montréal seront au rendez-vous. Aussi curieux que cela puisse paraître, Yves Robitaille range le conte parmi les arts visuels. En effet le conte, nous dit-il, est un art de la description ; un art de rendre présent à l'esprit de l'auditoire des scènes, des visages, des actions comme s'il les avait vus, de ses yeux vus. Et quand l'histoire touche à des universaux, l'illusion est à son comble. On rit, on a peur, la tristesse nous envahit, la colère monte, sous l'effet de ce qui n'était que mots, rythmes, sonorités, et timbres de voix. Étrange sympathie entre l'audible et la plasticité de l'affect dont Yves Robitaille nous invite à faire l'expérience.

Le mardi 26 octobre à 20h—**Conférence**—**Marie Claire Lancôt Bélanger**—La seconde conférence, *La laideur des villes : une certaine archéologie de la ville*, sera prononcée par Marie Claire Lancôt Bélanger, psychanalyste, le 26 octobre 2004 à 20h. Mme Lancôt Bélanger évoquera notre rapport à la ville à l'horizon de la métaphore de la ville comme un être vivant, qui a une âme, des dimensions, des espaces, des secrets où se logent la beauté et la laideur.

—JEAN-ÉMILE VERDIER

OBORO

REPRODUCTIONS DU COMMUNIQUÉ ET DE L'OPUSCULE

Marc Fournel Tontauben

du 18 septembre au 23 octobre 2004
vernissage le samedi 18 septembre 2004 à 17 h

la galerie est ouverte du mardi au samedi, de midi à 17 h

La production de cette œuvre a bénéficié du soutien financier du Conseil des Arts du Canada – Programme de commandes d'œuvres d'arts médiatiques.

Tontauben est une installation où traînent ici et là, sur le plancher, quelques balles qui ne demandent qu'à être saisies et lancées. Déplacez une balle et vous produirez des sons dans l'espace de la galerie. Lancez une autre balle, une deuxième famille sonore se joint à la première. Les sons se génèrent et se déplacent au gré de la position spatiale des balles. Vous vous immergez ainsi dans un écosystème dont vous êtes – déjà – devenu une des composantes.

Tontauben se présente comme le premier volet d'un plus vaste projet de recherche et de production nommé *Transduction* initié par Marc Fournel. Ce projet veut explorer et confronter les modes d'appropriation de notre espace architecturale à travers la création de plusieurs écosystèmes artistiquement sensibles. L'émergence de ces derniers sera modelée par les différents environnements culturels dans lesquels ils prendront place ainsi que par les états ou les comportements de leurs multiples composantes : les individus interacteurs, les structures technologiques, les architectures utilisées, et bien d'autres.

La présentation de *Tontauben* à OBORO constitue la première manifestation publique de *Transduction*; c'est aussi le résultat d'une résidence d'artiste entamée en janvier 2003 dans notre Laboratoire nouveaux médias.

Ricardo Dal Farra signe le texte du dépliant qui accompagne l'exposition.

Pour les besoins de ce communiqué, Marc Fournel est un «créateur indisciplinaire», un «Jack of all Trades» et un buveur de café, qui, lorsqu'il s'adonne à sa pratique artistique, regarde, écoute, produit et réalise des vidéos, des installations audio et vidéo ainsi que des œuvres sonores. Il aime également s'attarder au développement de systèmes interactifs, analogues ou numériques. Il est membre fondateur du collectif *Vitamin Beziehungen* ainsi que chercheur associé du LMI (Laboratoire des médias interactifs) du Département des communications de l'UQAM. Le 20 août 2004, il s'intéresse principalement aux cerfs-volants, à la dynamique sociale, aux vols des pigeons et au principe de l'algorithme sonore évolutive. Marc Fournel respire, mange, aime et travaille à Montréal.

Tontauben is a sound installation consisting of several electronic balls that trail here and there across the floor. Move a ball and create sounds in the gallery space. Move another and a second group of sounds is added to the first. The sonic effects are generated by the position of the balls as they come and go creating in an ecosystem wherein you yourself become one of the components.

Tontauben is the first stage of a much larger research project and production entitled *Transduction*, initiated by Marc Fournel. The project explores and confronts ways of appropriating architectural spaces through the creation of artistically sensitive ecosystems. The emergence of these systems will be modelled by the different cultural environments in which they are set up, as well as by the states or behaviours of their multiple components which include, among others, individual interlocutors, technological structures and types of architecture.

The presentation of *Tontauben* at OBORO is the first public event of the *Transduction* project and the result of an Artist Residency that began in January 2003 at OBORO's New Media Laboratory.

A text by Ricardo Dal Farra accompanies the exhibition.

For the purposes of this press release, Marc Fournel is an "undisciplinary creator", a "Jack of all Trades" and a drinker of coffee, who when immersed in his artistic practice, watches, listens to, produces and creates video, audio and video installation, and sound works. He also enjoys lingering over the development of analogue and digital interactive systems. He is a founding member of the collective *Vitamin Beziehungen* and an Associate Researcher at LMI (Laboratoire des médias interactifs) du Département des communications de l'UQAM. On August 20th, 2004, his main interests are kites, social dynamics, the flight of pigeons, and the principle of dynamic sound algorithms. Marc Fournel breathes, eats, loves and works in Montreal.

Marc Fournel remercie Kathy Kennedy, Christina Oltmann, Thomas Ouellet Fredericks, Laure Oltmann, Serge Provencher, Ke Wu, *Vitamin Beziehungen* ainsi que La Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, Poly-Grames, Ubisense ainsi qu'OBORO et toute son équipe qui, par leurs divers soutiens et conseils ont rendu possible le développement, la recherche et la réalisation de *Tontauben*.



OBORO

expositions
conférences
nouveaux médias
publications
résidences
salon de thé

4001, rue Henri, local 301
Montréal (Québec) H2L 4H2
tél. : (514) 844-3250
fax : (514) 847-0330
oboro@oboro.net
www.oboro.net

OBORO remercie ses membres pour leur appui, ainsi que les organismes suivants pour leur généreux soutien financier : les services des arts visuels et des arts médiatiques du Conseil des Arts du Canada; le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts de Montréal, le ministère du Patrimoine canadien, le ministère de la Culture et des Communications du Québec, la CDEC Centre-Sud/Plateau Mont-Royal, le Service du développement culturel de la Ville de Montréal, Emploi-Québec, le Conseil des ressources humaines du secteur culturel, la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie, la compagnie Discreet et le Cirque du Soleil.

Le son des sphères, la musique de l'espace

Lorsque j'ai d'abord pris connaissance du projet Totauben de Marc Fournel, je l'ai imaginé comme un environnement ouvert où l'on pouvait créer, jouer et tout découvrir et comprendre. Sa démarche «interdisciplinaire» – telle qu'il l'a lui-même définie – lui permet de travailler en toute liberté, d'entremêler des concepts de temps et d'espace à l'intérieur d'un projet qui a recours aux nouvelles technologies pour explorer différentes options et possibilités artistiques.

Dans Totauben, un ensemble de cinq balles semble occuper le centre de l'univers sonore qu'il propose, soit une sorte d'instrument de musique dans lequel les parties s'entrelacent également une raison dans avec les performeurs, et/ou sont formés ou volontaires. L'ensemble de balles peut interagir avec une personne ou un groupe, analyser leurs gestes et - déclencher, conséquemment, des événements sonores qui tentent de transmettre la notion de flexibilité en soi. Différents contextes spatiaux et autres activités humaines produiront différents environnements sonores et diverses performances.

Totauben est un système qui développe ses événements sonores en réagissant aux interactions complexes entre l'environnement et ces interfaces sphériques ainsi qu'entre les sphères elles-mêmes. Mais l'installation sonore interactive peut également être un instrument de musique lorsque ses règles, qui ont été programmées, interagissent simultanément avec l'approche structurante d'un ou de plusieurs interacteurs.

Les sons provenant de diverses sources et traités – sons capités en direct durant le processus interactif, des échantillons préenregistrés et des sons synthétisés en temps réel – font appel à un autre niveau de complexité possible dans le défi que lance Fournel. Dans ce défi, les résultats peuvent être en partie prévus, structurés et tré; mais également, dans ce défi, le facteur humain est appelé à transformer, moduler, nourrir et contrôler les résultats attendus.

L'interaction avec l'espace construit une représentation à petite échelle d'un système planétaire excentrique. Il met le cosmos en relation avec notre environnement personnel. Les sons provoqués par les interactions des participants avec les sphères pourraient devenir la musique de l'espace, un espace sous surveillance et analysé par la structure technologique développée à l'intérieur de cette pièce, mais aussi surveillé et analysé par le spectateur-performeur, puisque, ensemble, ils défrassent la séquence des événements et leurs conséquences.

L'espace guidant le temps et le temps transformant l'espace. La vitesse des balles, leur tournoiement, de même que leurs positions absolues et relatives, en rapport à un espace tridimensionnel, co-définissent les sons et leur évolution. Mais le feed-back entre la machine et l'humain, qui met en action cette idée, redéfinit inévitablement l'espace – un espace acoustique directement relié à l'interaction avec les expériences visuelles et tactiles subtilement proposées par Totauben à ses invités.

Reposant au départ sur le sol, les cinq interfaces sphériques inclinent le visiteur à les toucher, à les déplacer, à jouer avec elles. Leurs positions et leurs mouvements sont recensés par un LPS (Local Positioning System) sans fil et traduits en sons, pour être ensuite répertoriés et utilisés dans le but de contrôler la distribution des événements sonores à travers un système de diffusion à voies multiples, lui-même relié à un réseau de haut-parleurs distribués dans l'espace.

Par l'exploration et la construction, la transformation et la modification, la recherche et la modification, le visiteur-performeur peut découvrir le potentiel de Totauben. Dans sa modalité de présentation sous forme d'installation sonore ouverte, le système attend et espère votre interaction.

Fournel propose un jeu aux règles cachées; il a toutefois laissé les clés à la main, vous invitant discrètement à en découvrir les règles. Il s'attend à ce que vous vouliez interagir avec ces clés sphériques et technologiquement

-spies». Il vous invite à créer un espace sonore en partageant son point de vue, son microcosme, son système, son univers.

La spécialité de ce projet est de créer une harmonie entre les sphères et d'un système doté de multiples points d'entrée et de sortie. Comme lors d'un voyage dans l'espace, les planètes obéissent d'abord à une imagination avant d'être visitées, explorées et touchées. Cependant, on peut secourir ces petites planètes et même les faire rebondir (attention... elles sont très sensibles). Bien sûr, comme dans la vraie vie, on journalise aussi les détails de la visite en privé, (NOM).

Consciemment ou même inconsciemment, chaque manifestation d'une balle peut produire de multiples événements sonores, qui ont un effet sur elle et sur l'ensemble du système. Un écosystème dans lequel nous voyons la porte de l'écologie tout en sachant qu'il y a autre chose, ou nous acceptons de rester tout en voulant continuer à le changer.

Par l'exploration et la construction, la transformation et la modification, la recherche et la modification, le performeur volontaire peut se servir de Totauben pour élaborer un écosystème sonore ou improviser un morceau de musique. Dans la mode performance de la présentation, Fournel demande qu'un certain nombre de «participants» jouent avec les sphères, qu'ils interagissent avec les planètes, les mettent en orbite, explorent l'ensemble et tentent de fermer le circuit ouvert de ce système... intentionnellement. Tôt ou tard, une chorégraphie pourrait compléter la scène, ouvrir ainsi la porte à des œuvres artistiques multidisciplinaires. Dans l'avenir, les musiciens composeraient-ils de la musique pour Totauben? Verrons-nous des représentations multimédias créées spécialement pour Totauben et quoi encore? C'est à voir. Mais il ne fait aucun doute que la pièce est assez ouverte pour s'aventurer sur de multiples sentiers artistiques.

Comme premier volet d'un plus vaste projet, Totauben est présentée à l'Institut pour le moment, en attendant d'occuper paisiblement des espaces



Réard
ricard@cafe

De son apparence externe ludique jusqu'à son fonctionnement et déterministe, Totauben combine des éléments naturels et artificiels, ce dispositif apparaît indifférent plus qu'une simple invitation à jouer pendant la nuit. L'intention est de nous entraîner ailleurs, de nous transporter à l'extérieur du jeu de l'univers avec Barré et en respectant des règles, faisant partie d'un autre système, faisant lui-même partie d'un produit de multiples interactions.



OPTICA

RÉPRODUCTIONS DES COMMUNIQUÉS ET DE LA PROGRAMMATION

Nimber le lieu

MARIE-FRANCE BRIÈRE



Marie-France Brière, *Nimber le lieu*, 2004.
Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste / Image courtesy of the artist.

- La poussière contamine l'atelier nappant l'espace de sa substance aérienne ; elle souffle ses pigments partout, rendant visible l'adieu de la matière détruite.
Ma main, engloutie jusqu'à l'étouffement, trace sur le bloc des sillons d'absence.
La poussière témoigne de la perte, imposant une matérialité souple et couvrante, noyant le regard dans un brouillard blanc. Espace du reste, mirage et suspension de la matière fine, sans poids.
La forme s'étirole jusqu'à l'indifférence et n'habite plus en partie que la mémoire. Dessiner l'improbable, capter cette fumée qui s'échappe en valute des fissures de la pierre sculptant une disparition.
Patiente dissipation des choses qui ne seront plus.

Mon travail prend appui sur la nécessité de redéfinir certains paramètres liés à la pratique de la sculpture.
Repenser les gestes qui y sont associés et plus particulièrement ceux qui s'inscrivent dans la tradition de la sculpture sur pierre.

Nimber le lieu amorce un dialogue avec la poussière issue des manœuvres de coupe d'un bloc de marbre blanc. Les particules de poussière s'enlèvent sous le verre graduant le vide et l'usure de la pierre.

Le spectateur est invité à reconstituer l'événement dans son ensemble en interrogeant la perte, ce retrait visible dans la matière, ce manque dans la visibilité de la forme.

MF Brière

Optica

► un centre d'art contemporain

Du 10 septembre au 16 octobre 2004
Vernissage, vendredi **le 10 septembre** à 17h.

September 10th to October 16th 2004
Opening, Friday **September 10th**, 5pm.

Du mardi au samedi, de 12h à 17h.

Tuesday to Saturday, noon to 5pm.

372 Ste-Catherine ouest, suite 508
Montréal (Québec) H3B 1A2
T: (514) 874-1666
F: (514) 874-1682
www.optica.ca
info@optica.ca

- The dust contaminates the studio, blanketing space in its ethereal substance; it blows its pigments everywhere, rendering the destroyed material's last farewell.
All but smothered, my hand traces furrows of absence on the block.
Bearing witness to loss, the dust imposes a supple materiality that shrouds, drowning the gaze in a white fog. Space of remnants, mirage and suspension of fine, weightless matter.
Its form fades, to the point of indifference. In part, it exists only in memory. Drawing the improbable, capturing this smoke rising in whorls from fissures in the rock to sculpt a disappearance, the slow dispersion of things that will no longer be.

My work rests on the necessity of redefining some aspects of sculptural practice, rethinking the actions associated with it, especially those connected with the tradition of stone sculpture.

Nimber le lieu begins a dialogue with the dust that results from carving a block of white marble. Dust particles tangle under glass, graduating the void and the stone's wear and tear.

Spectators may reconstruct the whole event by interrogating the loss, the visible withdrawal into the material, this lack in the visibility of the form.

MF Brière

Marie-France Brière est née en 1957 à Montréal. À la suite d'études en arts (1980), un séjour de plus d'un an en Italie marque son parcours et précède l'obtention d'une maîtrise à l'Université du Québec à Montréal (1989). Depuis quelques années, son travail résulte d'expérimentations matérielles où les concepts de durée et d'abandonnement sont remis en jeu: *Foyers Plein Sud* (2002), *Blancs* (en collaboration avec Barbara Claus) *Dazibao* (2000), *Veines Montréal* *Télégraphe* (2000). L'artiste réalise conjointement plusieurs œuvres d'intégration à l'architecture dont *Puits* à la Salle André Mathieu (1999) et *Signatures* au Palais de Justice de Montréal (2002). Elle travaille actuellement sur un projet qui prendra place au nouveau Pavillon de Musique de l'Université McGill au printemps prochain.

Marie-France Brière was born in Montreal in 1957. After her art studies (1980), her artistic development was marked by a one-year stay in Italy, followed by a master's degree from Université du Québec à Montréal (1989). In the last few years, she has based her work on experimentalities with materials in which she reexamines concepts of duration and destruction: *Foyers of Plain Sud* (2002), *Blancs* (with Barbara Claus) at *Dazibao* (2000), *Veines at Montréal* *Télégraphe* (2000). Brière jointly produced several works integrated into architecture, including *Puits*, at Salle André Mathieu, and *Signatures*, at the Montreal Court House (2002). She is now working on a project that will be located at McGill University's new music building next spring.

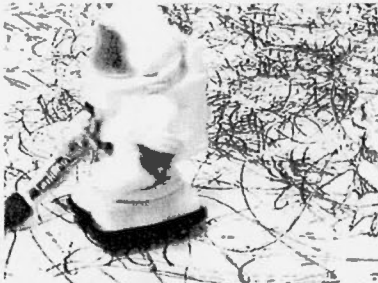
Traduction/Translation: Ron Ross

Marie-France Brière remercie le Conseil des Arts du Canada, Claude et Milton Bernard, Jules Lusselle ainsi que Michèle Dubreuil.
Marie-France Brière wishes to thank the Canada Council for the Arts, Claude and Milton Bernard, Jules Lusselle as well as Michèle Dubreuil.

Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts de Montréal et du Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec. Optica est membre du Regroupement des centres d'artistes outagés du Québec.
Optica receives the financial support of the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Conseil des arts de Montréal and the Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec. Optica is member of the Regroupement des centres d'artistes outagés du Québec.

Mettre les mots à nu Laying the words bare

HUGO MIGUEL SERRA GUERREIRO



Hugo Guerreiro, *Monde fragile des idées / Fragile world of ideas*, 2004.
Reproduite avec l'aimable permission de l'artiste / Image courtesy of the artist.

- Deux thèmes principaux traversent les œuvres récentes de Hugo Miguel Serra Guerreiro: la mise en espace du temps et de la mémoire, et l'altération des perceptions que déclenche une relation nouvelle aux mots. Ces thèmes reflètent l'habileté même de l'artiste à cartographier sans relâche le monde. Dans *Monde fragile des idées*, le temps est mis en espace par la pointe d'un marqueur rouge, alors qu'une caméra enregistre en temps réel les mouvements aléatoires d'un humanoïde dont les tentatives ratées de comprendre son expérience temporelle se traduisent en écriture fragmentée. Pendant que le spectateur et le spectateur projettent leurs propres expériences sur le récit qui se déploie à la fois sur le mur et sur la surface d'écriture, le contraste entre les dimensions spatio-temporelles permet une lecture plus globale de l'expérience du temps.

Dans l'une des autres œuvres, pièce centrale de l'exposition, une certaine phrase scintille de façon éthérée contre un mur dans un endroit choisi de la galerie, cadrant ainsi l'expérience que nous avons de cet espace et permettant la transformation de notre perception. Cette expérience déclenche un questionnement sur le pouvoir même des mots, un pouvoir intangible quoique indélébile puisque ce n'est qu'en exposant sa fragilité inhérente que le mot révèle également sa force incommensurable. L'œuvre de Hugo Miguel Serra Guerreiro est donc un geste dans lequel la magie de la perception se déploie, au-delà de sa signification. Un geste qui s'offre. La célébration infinie d'une rencontre. Mais il nous revient à nous, spectateurs, d'en découvrir le sens et de chérir cette découverte.

Pedra Schachtl Pereira
2004

Optica

► un centre d'art contemporain

Du 10 septembre au 16 octobre 2004

Vernissage, vendredi le 10 septembre à 17h.

September 10th to October 16th 2004

Opening, Friday September 10th, 5pm.

Du mardi au samedi, de 12h à 17h.

Tuesday to Saturday, noon to 5pm.

- Two dominant themes characterize the recent work of Hugo Miguel Serra Guerreiro: the spatialization of time and memory and the altering of perception, triggered by a different relation to words. Themes that mirror the craft of the artist himself, his relentless mapping of the world. In *Fragile world of ideas*, time is spatialized through the tip of a red marker, when a humanoid's failed attempts at making sense of its experience in time, registered in random movements captured in real time by a camera, translate into fragmented writing. As the viewer projects his/her own experience onto the narrative unfolding on both the wall and the writing surface, the contrast between spatio-temporal dimensions allows for a more encompassing reading of the experience of time.

In one of the other works, a central piece in this exhibit, a certain sentence ethereally flickers against the background in a selected area of the gallery, framing the viewer's experience of that space, thereby allowing for the transformation of his/her perception of it. An experience that also triggers a questioning of the power of the words themselves. An intangible but indelible power, since it's only while exposing its inherent fragility that the word also reveals its immense strength. Hugo Miguel Serra Guerreiro's artwork is, therefore, a gesture where the magic of perception unfolds, beyond meaning. A gesture that offers itself. An endless celebration of encounter. But it is for the viewer to discover what this means, and to cherish that discovery.

Pedra Schachtl Pereira
2004

372 Ste-Catherine ouest, suite 508
Montréal (Québec) H3B 1A2
T: (514) 874-1666
F: (514) 874-1682
www.optica.ca
info@optica.ca

Hugo Miguel Serra Guerreiro est sculpteur, artiste en installation et nouveaux médias. Il vit à Lisbonne au Portugal. Il a étudié au Ar.Co-Center for the Arts and Visual Communication à Lisbonne et détient une maîtrise en beaux-arts (2002) de la School of The Art Institute of Chicago, qui lui a décerné différents types de bourses d'études. Il s'est mérité plusieurs récompenses et bourses, dont celles de l'Instituto das Artes/ministère de la Culture du Portugal, de la Calouste Gulbenkian Foundation et de la Luso-American Foundation for Development. Son travail a fait l'objet d'expositions Espagne, aux États-Unis et en Italie.

Hugo Miguel Serra Guerreiro is a sculptor, installation and new media artist, based in Lisbon, Portugal. He attended the Ar.Co-Center for the Arts and Visual Communication in Lisbon, and graduated in 2002 with an MFA from the School of The Art Institute of Chicago, where he was awarded both a scholarship and a fellowship. He has received numerous awards, grants and fellowships, including those from the Instituto das Artes /Ministry of Culture of Portugal, the Calouste Gulbenkian Foundation and the Luso-American Foundation for Development. His work has been shown in Spain, in the United States, and in Italy.

Traduction/Translation: Collette Tougas

MIC MINISTÈRE DE LA CULTURE

ia Instituto das Artes

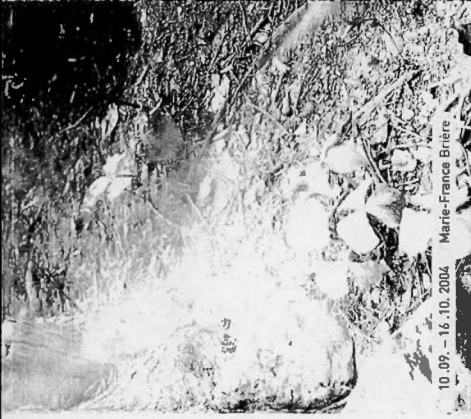
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

FUNDAÇÃO LUSO-AMERICANA

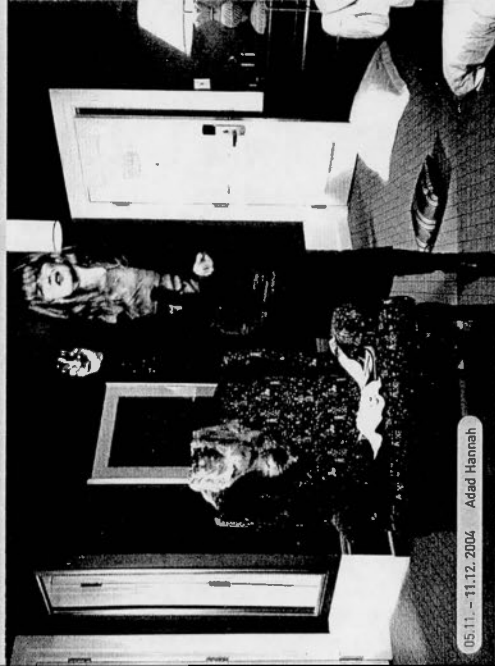
Optica bénéficie du soutien financier du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Conseil des arts de Montréal et du Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec. Optica est membre du Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.
Optica receives the financial support of the Canada Council for the Arts, the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Conseil des arts de Montréal and the Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec. Optica is member of the Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec.



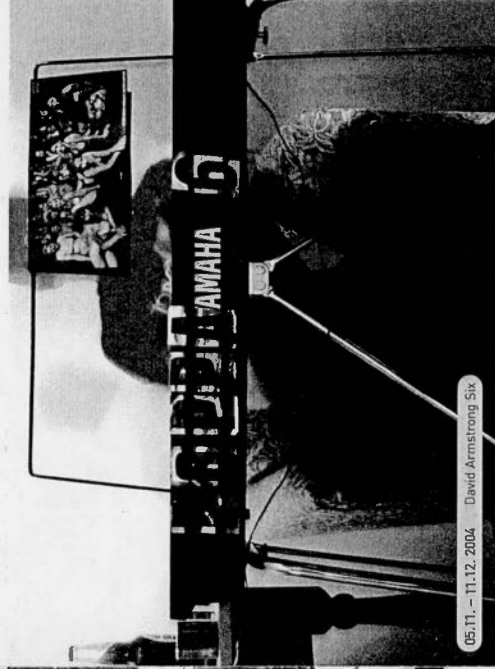
10.09. - 16.10.2004 Hugo Miguel Serra Guerreiro



10.09. - 16.10.2004 Marie-France Brière



05.11. - 11.12.2004 Adad Hannah



05.11. - 11.12.2004 David Armstrong Six

► OPTICA présente :
un programme varié d'ex-
positions, de conférences et de ren-
contres avec des artistes et s'investit
dans la production de commissions
d'exposition en relation avec des
thématiques développées par le cen-
tre. L'ensemble de ces
programmes propose une réflexion et
une critique sur l'actualité de l'art
contemporain et est soutenu par une activité
programmée par une activité

Every year, Optica presents
a program of exhibitions,
conferences and meetings with artists
and invests in the production of
exhibitions related to the
themes developed at the centre.
The programming proposes
a reflection on the current
art scene and is supported by pub-
lic material.

LES PANORAMIQUES
JOHANNES ZITS
DINH-CHIEH WANG
ADRIAN BZILAS
MICHAEL SMITH
STEFAN RICHOLD
DANIEL BOHNEHANN
OLIVIER BOUSSEAU
ANA NEWKOWICZ
KAMON RAKOCHAY
ED RIEB
DANIEL OLSON
PAT OLESKO
FRANÇOIS MORELLI
LANI MASTHO
YVONNE LAMBERICH
NÉSTOR KHUEN
BUTTE KUNAVICHAYAKONT
BETTINA HOFFMANN
BANA HATT
JEROME FORTI
AGATHA DYCK
MICHEL DE BROIN
AVA DORT OPLIS
IAN CARA-KABIS
AA BARON
MATTHEU BEAUGOU
NICOLAS BAIER
KELIER VAN LIEBHUT
DAVID ALTMAN
DAVID ALTMAN

PERTE DE SIGNAL

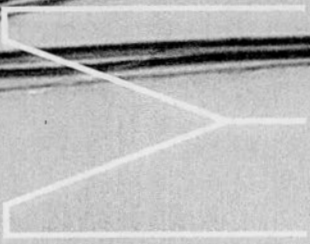
REPRODUCTION DE L’AFFICHE



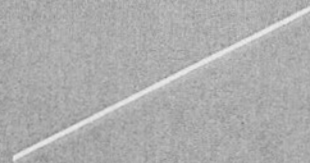
numériques.
org



DVIM \ 02
Programme de vidéos numériques
<http://dvim.perte-de-signal.org>



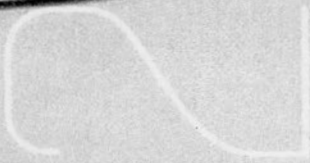
DVIM \ 02
Programme de vidéos numériques
<http://dvim.perte-de-signal.org>



DVIM \ 02
Programme de vidéos numériques
<http://dvim.perte-de-signal.org>



DVIM \ 02
Programme de vidéos numériques
<http://dvim.perte-de-signal.org>



s numériques
org

Présenté par
Le Conseil des arts de Montréal en tournée

*Direction artistique - Robin Dupuis
Programmation - Myriam Bessette, Nelly-Eve Rajotte, Sébastien Pesot
Webmaster - Myriam Bessette

Perte de Signal remercie ses membres, le Conseil des arts de Montréal,
le ministère Patrimoine Canadien, le Cirque du Soleil et Vidéo-graphie.

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Montréal



Canada



DVM 02 (digital video Montréal) est un regard sur la création vidéo numérique montréalaise. Cette programmation regroupe des démarches artistiques émergentes dans le domaine de la vidéo numérique qui témoignent des préoccupations et expérimentations les plus actuelles dans la production d'image en mouvement. DVM 02 propose des créations qui contribuent au développement et au renouvellement des arts médiatiques en rassemblant des oeuvres qui manifestent de nouveaux rapports au monde. Ce projet est une vitrine de la création montréalaise; un reflet qui marque l'émergence d'un nouvel imaginaire, ici.

Perte de Signal est un organisme sans but lucratif qui concourt au rayonnement des artistes et de la culture émergente en création numérique sur la scène nationale et internationale. Ses activités principales sont la représentation du travail d'artistes de la relève aux démarches innovatrices et la production de projets de diffusion en arts médiatiques et nouveaux médias.

514.273.4813

<http://www.perte-de-signal.org>

- 01 Pulse - Ariane De Blois - 316 - 2003
- 02 Parachute - Robin Dupuis - 322 - 2002
- 03 Madam Method - Anouk Proulx-Dupuy - 240 - 2003
- 04 Angor (fermi) - Jason Arsenault - 230 - 2002-2004
- 05 Franklin Centre - Marie-Chantal Desrosiers - 210 - 2002
- 06 Codi d'accès - Frédéric Lavoie - 200 - 2002
- 07 Tite froide - Patrick Barabé - 210 - 2002
- 08 Rendre chez toi 3 - Claudette Lemay - 230 - 2003
- 09 Twinings - Mallene Charrier - 245 - 2002
- 10 Comptes à rebours - Nathalie Bujold - 420 - 2002
- 11 Hermo Tauti - Nelly-Eve Rajotte - 255 - 2003
- 12 Alizé - Myriam Bessette - 330 - 2002
- 13 Démocratie - Sébastien Pesot - 535 - 2002

Maison de la culture Frontenac

29 septembre 20h00

2550, Ontario Est
Arrondissement Ville-Marie
Métro Frontenac

Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce

8 octobre 20h00

3755, Botrel
Arrondissement Côte-des-Neiges-
Notre-Dame-de-Grâce
Métro Villa-Maria

Théâtre Outremont

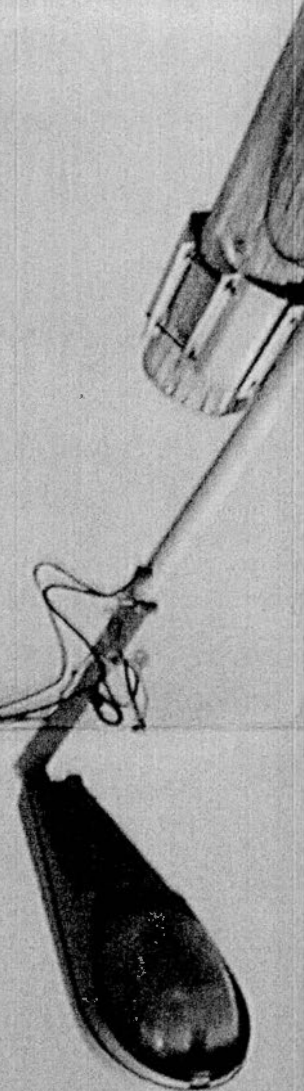
8 novembre 19h30

1248, Bernard ouest
Arrondissement Outremont
Métro Outremont

Maison de la culture Ahuntsic

17 novembre 19h30

10300, Lajeunesse
Arrondissement Ahuntsic-Cartierville
Métro Grémazie



VIDÉOGRAPHE

REPRODUCTION DU CARTON-COMMUNIQUÉ

ENTRÉE LIBRE

Enlève ta perruque que je te coupe les cheveux!

Une installation vidéo interactive de Martin Charron

Du mercredi 8 septembre au samedi 9 octobre 2004
Vernissage mercredi le 8 septembre à 17h.

Enlève ta perruque que je te coupe les cheveux! » est une installation vidéo interactive, qui propose au spectateur une séance de coupe de cheveux comme moyen d'amplifier temporairement son champ de vision.

Courant les trois étapes d'une séance de coiffure soit le lavage, la coupe et le séchage de cheveux, le « spectateur/client » est amené à poser son regard sur une facette plus subtile de la réalité qui semble unir les choses, les actions, les émotions et les formes dans un même espace visible et intemporel.

Diplômé en scénographie du Cégep de Saint-Hyacinthe (Techniques - Théâtre, 1992) et en arts visuels de l'Université du Québec à Montréal (Baccalauréat, 1998), Martin Charron poursuit actuellement son parcours artistique à travers des installations vidéo.

Ses monobandes, ses installations sculpturales et vidéographiques, dont certaines ont été primées, ont principalement été diffusées dans un contexte interuniversitaire, ainsi que dans des festivals au Québec et en Ontario. *Enlève ta perruque que je te coupe les cheveux* est la première exposition solo de Martin Charron qui a bénéficié d'un soutien financier du Conseil des Arts du Canada, d'une résidence/coproduction à la Bande Vidéo de Médiuse à Québec, ainsi que d'une coproduction avec le PARC, laboratoire d'art interactif du Vidéographe.

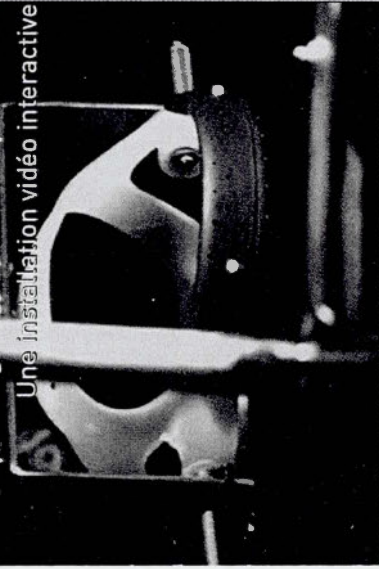
INFO (514) 866-4720 WWW.VIDEOGRAPHE.QC.CA

L'artiste tient à remercier Le Conseil des Arts du Canada pour son soutien financier ainsi que la Bande Vidéo de Québec et le programme PARC de Vidéographe qui ont permis la réalisation de cette œuvre. Il remercie également L'Espace Vidéographe pour son soutien à la diffusion.

Vidéographe présente

Enlève ta perruque que je te coupe les cheveux!

Une installation vidéo interactive de Martin Charron



VIDÉOGRAPHE
ESPACE
PARC

Du mercredi 8 septembre au samedi 9 octobre 2004
Vernissage mercredi le 8 septembre à 17h.

ESPACE 505 — 460, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal
Heures d'ouverture : du mardi au samedi de 12h à 17h.
INFO (514) 866-4720 www.videographe.qc.ca

ENTRÉE LIBRE

VOX, CENTRE DE L'IMAGE CONTEMPORAINE

REPRODUCTION DU COMMUNIQUÉ ET D'UN EXTRAIT DU JOURNAL

FABULATION

Du 28 août au 16 octobre 2004

Janieta Eyre (Toronto), Jesper Just (Danemark), Scott McFarland (Vancouver),
Carlos et Jason Sanchez (Montréal)

Commissaire : Marie Fraser



Janieta Eyre, *Mass 2*, 2004, photographie cibachrome, 101,6 x 76,2 cm. Avec l'aimable permission de la Diane Ferris Gallery et de l'artiste.

VERNISSAGE
LE SAMEDI 28 AOÛT À 16 H
OPENING ON
SATURDAY, AUGUST 28TH AT 4 PM

RENCONTRE AVEC LES ARTISTES
LE SAMEDI 28 AOÛT À 15 H 30
MEET THE ARTISTS
SATURDAY, AUGUST 28TH AT 3:30 PM

Fabulation fait suite à l'exposition *Éveil*, présentée du 8 mai au 10 juillet 2004 en proposant d'aborder l'image contemporaine selon un processus inverse. Au lieu d'y voir un moment d'apparition et de dévoilement comme le suggère le passage métaphorique du sommeil à la conscience ou du rêve à la réalité, les artistes regroupés ici présentent plutôt des situations qui partent de la réalité pour la transformer en quelque chose d'imaginaire. C'est moins vers un état de lucidité que l'image nous achemine que vers des atmosphères narratives qui flirtent avec la fiction. (Marie Fraser)

Fabulation, a follow-up to the exhibition Awakening, presented from May 8th to July 10th 2004, proposes to address the contemporary image using an inverse process. Rather than seeing a moment of apparition and unveiling of the image, as suggested by the metaphoric passage between sleep and consciousness or dream and reality, the artists here portray situations that arise from reality and transform it into the imaginary. The image takes us to a narrative state that borders on fiction rather than a conscious state. (Marie Fraser)

VOX, centre de l'image contemporaine

Du mardi au samedi de 11 h à 17 h

1211, boulevard Saint-Laurent
Montréal, (Québec) H2X 2S6

Téléphone : 514.390.0382
Télécopieur : 514.390.1293

Courriel : vox@voxphoto.com

VOX tient à remercier pour leur soutien le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada, le Fonds de stabilisation et de consolidation des arts et de la culture du Québec, le Conseil des arts de Montréal, les Brasseurs RJ et le Groupe

FABULATION



VOX image contemporaine
contemporary image

NUMÉRO 10, AOÛT 2004

FABULATION COMMISSAIRE : MARIE FRASER

JANIETA EYRE, JESPER JUST, SCOTT MCFARLAND, CARLOS ET JASON SANCHEZ

DU 28 AOÛT AU 16 OCTOBRE 2004, VERNISSAGE LE SAMEDI 28 AOÛT À 16 H

RENCONTRE AVEC LA COMMISSAIRE ET LES ARTISTES LE SAMEDI 28 AOÛT À 15 H 30

Fabulation fait suite à l'exposition *Éveil* en proposant d'aborder l'image contemporaine selon un processus inverse¹. Au lieu d'y voir un moment d'apparition et de dévoilement comme le suggère le passage métaphorique du sommeil à la conscience ou du rêve à la réalité, les artistes regroupés ici présentent plutôt des situations qui partent de la réalité pour la transformer en quelque chose d'imaginaire. C'est moins vers un état de lucidité que l'image nous achemine que vers des atmosphères narratives qui flirtent avec la fiction.

Le philosophe Henri Bergson appelait "fabulation" ou "fiction" « l'acte qui [...] fait surgir [...] les représentations fantasmagoriques »². Source de récits et de fables, la fabulation est la faculté d'exposer la réalité sous une forme narrative, que ce soit en se racontant des histoires, en créant des situations fictives qui se donnent pour la réalité, en déformant le réel ou encore en présentant comme étant authentiques des événements imaginaires. Affectionnant particulièrement ce jeu, les enfants construisent des récits fictifs qu'ils vivent comme la réalité. Si on cherche à établir une parenté avec l'image, la fabulation apparaît comme une métaphore très riche pour décrire le processus par lequel la photographie et la vidéo tendent aujourd'hui à montrer la réalité, mais pour donner naissance à des atmosphères complexes et potentiellement narratives. L'image acquiert ainsi la capacité, décrite par Bergson, de faire surgir des représentations fantasmagoriques, de transformer le réel en quelque chose de virtuellement narratif et même de présenter la fiction comme une réalité ou inversement de montrer le réel comme une construction.

Pour conférer à l'image cette tension narrative, les artistes ont souvent recours à la mise en scène et à des procédés empruntés aux conventions cinématographiques. Les situations réelles mais reconstruites de Scott McFarland présentent la réalité sous des aspects étranges de telle sorte qu'elles suggèrent la présence de fictions que nous-mêmes inventons dans notre esprit. L'image va puiser ce qu'il y a de potentiellement narratif dans la réalité, comme si les récits y étaient déjà mais à l'état latent. Les mises en scène photographiques minutieusement orchestrées de Carlos et Jason Sanchez explorent ce même sentiment en s'inspirant d'événements et de souvenirs qui, une fois déformés et amplifiés par l'imagination, perdent leur aspect normal et deviennent ambigus. Plausibles mais néanmoins étranges, les scènes évoquent souvent des moments d'angoisse, au sein de l'obscurité. Depuis qu'elle apparaît dans ses photographies, Janieta Eyre ne cesse de se transformer et de se dédoubler pour faire surgir de sa propre représentation quelque chose d'irréel, de fabulé. En cherchant à créer une sorte de présence fantomatique, sa nouvelle série de photographies *What I*

Haven't Told You explore particulièrement la tendance de la fabulation à présenter une production imaginaire de l'esprit comme étant réelle. Dans ses vidéos, Jesper Just utilise des constructions et des procédés cinématographiques pour détourner les principes de la mise en scène en brouillant notamment la distinction entre les rôles masculins et féminins afin de doter ses images d'une complexité narrative et psychologique. Dans un décor sombre et désert rappelant l'atmosphère des films noirs des années cinquante, *This Love Is Silent* offre une étonnante réflexion sur l'amour qui explore l'espace de la réalité, de la fiction et du rêve.

À chaque fois, la fabulation engage une complexité et une ambiguïté narratives et visuelles qui ouvrent l'image et nous interpellent dans l'acte d'interprétation jusqu'à impliquer notre propre imagination.

Fabulation, a follow-up to the exhibition *Awakening*, proposes to address the contemporary image using an inverse process³. Rather than seeing a moment of apparition and unveiling of the image, as suggested by the metaphoric passage between sleep and consciousness or dream and reality, the artists here portray situations that arise from reality and transform it into the imaginary. The image takes us to a narrative state that borders on fiction rather than a conscious state.

The philosopher Henri Bergson called 'fabulation' or 'fiction' "the act of... conjuring... surreal portrayals."² A source of tales and fables, fabulation is the act of presenting reality through story-telling, fictitious situations masked as reality through the alteration of reality or fictitious events as authentic. Children particularly enjoy this game of make-believe. If we relate fabulation to the image, it becomes a rich metaphor that describes the process whereby photography and video tend to portray reality today, to give rise to complex and potential narrative settings. Thus, the image acquires the ability to bring about surreal portrayals, transforming reality into a virtual narrative and even going as far as presenting fiction as reality or, inversely, reality as fiction, according to Bergson.

Artists often borrow from film-making techniques to give the image narrative tension. The real but reconstructed situations produced by Scott McFarland present strange aspects of reality that suggest the presence of fictitious situations produced in our minds. The image draws on a potential narrative taken from reality as though the story truly existed but in a dormant state. The carefully choreographed photographic stage-settings orchestrated by Carlos and Jason Sanchez explore this feeling by using events and memories that,

once distorted and exaggerated by the mind, lose their sense of normalcy and become ambiguous. Convincing but nonetheless strange, the scenes often evoke anxious moments in the dark. Since first appearing in her own photographs, Janieta Eyre has continued to transform and duplicate herself to bring about a sense of surrealism or fabulation. In her most recent series of photographs, *What I Haven't Told You*, she attempts to create a ghostly presence by exploiting the tendency of fabulation to portray reality as fiction. By blurring the differences between male and female roles in order to imbue his images with a narrative and psychological complexity, Jesper Just uses film-making props and processes in his videos to offset stage-setting fundamentals. A reminder of the "films noirs" of the 1950s, *This Love Is Silent* is set on a dark and deserted background that offers a stunning reflection on love that explores the various dimensions of reality, fiction, and dream.

In each artist's work, fabulation engages narrative and visual complexity and ambiguity that introduces the image and encourages us to use our own imagination to interpret the image.

¹ Présentée à VOX du 8 mai au 10 juillet 2004, l'exposition *Éveil* regroupait les travaux d'Isabelle Hayeur de Mary Kunuk et de Mark Lewis. / Presented at VOX from May 8th to July 10th 2004, the exhibition *Awakening* featured the works of Isabelle Hayeur, Mary Kunuk, and Mark Lewis.

² Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, p. 111. / Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion* (Paris: Presses universitaires de France, 1962), p. 111 (our translation).

L'équipe de VOX

Direction artistique : Marie-Josée Jean
Direction administrative : Pierre Blache
Coordination générale : Claudine Roger
Assistants à la coordination : Jaimie Dubé,
Rachel Lauzon
Stagiaire : Suzanne Dumas
Technicien au montage : Gilles Cousineau

Correction : Micheline Dussault
Traduction : Kätke Roth
Assistant à la recherche : Éric Chenet
Graphisme : VOX

VOX, centre de l'image contemporaine

1211, boulevard Saint-Laurent
Montréal (Québec) Canada H2X 2S6
Du mardi au samedi de 11 h à 17 h

Tél. : 514.390.0382 Fax : 514.390.1293
Courriel : vox@voxphoto.com
Site Internet : www.voxphoto.com

VOX est membre du RCAAQ.
ISSN 1706-2322

Carlos et Jason Sanchez, *The Cathedral* (détail), 2004, épreuve numérique couleur, 152 x 228 cm. Avec l'aimable permission de la Christopher Cutts Gallery, Toronto.

Conseil des arts
et des lettres

Québec

Le Conseil des Arts
du Québec
The Council of Arts
of Québec
since 1977

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



F
de stabilisation et de
consolidation
des arts et de la culture
du Québec

LES ÉCRIVAINS
du Québec
www.lesecrivains.org

